جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و أدابها



مجلة علمية متخصصة و محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
العدد 07 السنة 1425 هـ 2004 م

ISSN1111 - 4908

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها



مجلة علمية متخصصة ومحكمة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
العدد 07 السنة 1425 هـ - 2004 م

ISSN 1111 - 4908

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة تهتم بنشر الدراسات والبحوث الأصلية.

قواعد النشر بالمجلة

تقبل المجلة للنشر الدراسات والبحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية :

1. أن يكون البحث جديدا و لم يسبق نشره.
2. أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق من إلحاق كشف المصادر والمراجع في نهاية البحث.
3. المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب (الكمبيوتر) وعلى ورق (A4) أي 21 × 29.7 سم.
4. تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم العلمي السري.
5. البحوث والدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
6. البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.

* الدراسات التي تنشرها المجلةو تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم : رئيس التحرير على العنوان الآتي :

مجلة الآداب قسم اللغة العربية وآدابها كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري قسنطينة. 25000 الجزائر.

ه / فاكس :**312/31818804**

تقديــــــم

بسم الله الرحمن الرحيم، وبه نستعين، وبعد،

فإنه يسعدنا أن نقدم للقراء والباحثين الأعزاء العدد السابع من مجلة "الآداب"، ومما يزيد من سعادتنا ويثلج صدورنا أن هذا العدد لم يتأخر كثيرا عن موعده، إذ استطعنا بعون الله وبفضل تضافر جهود الباحثين وأسرة التحرير، وأعضاء هيئة التحكيم الموقرة أن ننجزه قبل انتهاء سنة 2004 م.

وإذ نشكر بهذه المناسبة السعيدة كل السادة الأساتذة الأجلاء أعضاء الهيئة العلمية؛ الذين قاموا بفحص وتقييم ما احتواه هذا العدد من أبحاث ودراسات، رغم كثرة انشغالاتهم وتعدد مهماتهم العلمية والإدارية ـ أحيانا ـ، فإننا نرى من واجبنا أن نتقدم بالشكر الجزيل لكل من راسلنا وشجع مسيرتنا من محافظي المكتبات والهيئات العلمية والجامعية التي تلقت أعداد مجلتنا وتقبلتها قبولا حسنا، في كافة الأقطار العربية الشقيقة؛ إذ بفضل تشجيعاتهم استطاعت هذه المجلة أن تستمر، وبفضل أبحاث بعضهم استطاعت أن تنمو وترتقي نحو الأفضل.

ولأن مجلة "الآداب" تطمح دائما إلى الأحسن، فإنها تهيب بالباحثين في ميادين الأدب واللغة ألا يبخلوا عليها بأبحاثهم وإسهاماتهم العليمة القيمة؛ التي تحفظ للمجلة قوتها وتقربها من أهدافها، كما تهيب بقرائها من الأساتذة الأجلاء ومن الباحثين والنقاد أن يتكرموا بموافاتها بملاحظاتهم وتوجيهاتهم وبكل ما يرونه ضروريا؛ للارتقاء بها شكلا ومضمونا، أو لتمكينها من أداء دورها في الارتفاع بمستوى القراء والباحثين في حقول اللغة والأدب.

وإذا كنا قد تمكنا ـ بعون الله ـ من إنجاز هذا العدد ونحن نودع سنة 2004 م ونتأهب لاستقبال السنة الجديدة، فإننا نأمل أن يحسب ضمن حسنات أعمالنا، ونرجو أن نتمكن من إنجاز أحسن منها خلال السنة المقبلة، وبالله التوفيق.

مدير النشر

أ.د. الربعي بن سلامة

بسم الله الرحمـــــن الرحيـــــم

تصديـــر

ها هو العدد السابع من مجلة "الآداب" بين يدي القراء، مؤكدا أن مجلتنا هذه قد شقت طريقها بثبات لتأخذ مكانها بالفعل وبجدارة في عالم المجلات ذات المحتوى البحثي الأكاديمي الجاد.

وكالعادة، تحتشد في هذا العدد عصارات فكر نخبة من الباحثين الذين تغطي بحوثهم مجالات واسعة ومتباينة من الدراسات الأدبية واللغوية.

إن العولمة التي تطرق أبواب ثقافات مختلف شعوب كوكبنا الأرضي، فارضة عليها تحديات شتى، تملي علينا أن نتفحص بأناة مصير لغتنا في ظل زحف شبحها القادم كالقضاء الذي لا مفر منه. ذلك ما يحاول ارتياد مجاهله البحث الأول المدرج في هذا العدد. ولئن كانت العولمة قائمة على مسعى قسري لتجاوز حدود جغرافيا الخصوصيات في كل مناحي الحياة البشرية، فإن التفاعل الإرادي والمثمر بين الخصوصيات المذكورة هو الذي يحظى بإقبال كثير من المجتمعات عليه ويتغياه عديد من ذوي الرؤى المؤثرة في سيرورة التاريخ، ومنهم المفكر الجزائري الأستاذ مالك بن نبي رحمه الله، وقد توقف بحث آخر عند تجليات تمازج الثقافتين العربية والإسلامية والغربية في مذكراته الموسومة بـــ"مذكرات شاهد القرن". ولعل من أبرز مظاهر هذا التمازج ما ينعكس في شعرنا الحداثي من تأثيرات في الأشكال والمفاهيم. وقد تناولت الجانب الأول المتعلق بالأشكال دراسة انصبت على إيضاح فكرة الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي وتقويم جدواها وأهميتها، ودراسة أخرى استخلصت عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة، ودراسة ثالثة حدثتنا عن الإجراء النقدي في تلقي القصيدة الحداثية متخذة من "مرفأ الذاكرة الجديدة" لمحمد عمران مجالا لمقاربة سيميائية تجسد ذلك. وأما الجانب الثاني المتعلق بالمفاهيم فتندرج ضمنه الدراسة التي استهدفت

تلمس الخيط الرفيع الفاصل بين "التناص" و"التلاص"، بعد وضع أيدينا على جملة من الرؤى التي بلورت مفهوم التناص.

وضمن هذا التوجه المنصب على تتبع تجليات تمازج الثقافتين العربية الإسلامية والغربية، جاءت دراسة ترمي إلى سبر أغوار صورة الصحراء لدى الكتاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر.

ولقد أعقب هذه الدراسات الأدبية جميعها ثلاث دراسات أخرى ذات طابع لغوي، سعت أولاها إلى استكشاف طليعة التفكير اللغوي العربي إلى نهاية صدر الإسلام، وغاصت الثانية في أعماق الدراسات الصوتية المتصلة بالقراءات القرآنية، فتخيرت ظاهرة الهمز فيها، مسلطة الضوء عليها في حالتي التحقيق والتخفيف، بينما تولت الثالثة إماطة اللثام عن بعض دلالات الاسم في الاستعمال العربي القديم.

إننا إذ نأمل أن تكون مادة هذا العدد، التي لم تخرج عن المألوف في مجلتنا، من حيث تنوع مشارب أصحابها ومواقعهم، مستجيبة لتطلعات قراء العربية المهتمين بالبحوث الأدبية واللغوية، نضرب لهم موعدا للقاء في عدد مقبل لا يقل ثراء مضمونه عن سابقه إن شاء الله.

رئيس التحرير

د/ حسن كاتب

اللغات القومية
والعولمة

الأستاذ الدكتور الربعي بن سلامـــة
عميد كلية الآداب واللغات
بجامعة منتوري _ قسنطينة _ الجزائر

اللغـات القومية والعولمة

يدور في هذه الأيام جدل كبير حول فكرة العولمة بصفة عامة، وحول العولمة واللغة بشكل خاص، حيث يرى البعض أن العولمة ما هي، في الواقع، إلا تعبير مهذب عن (الأمركة) لأن العالم مقبل على عصر أمريكي، تسود فيه المدنية الأمريكية وقيمها الثقافية، ومعها تسود اللغة الإنجليزية باعتبارها لغة أقوى مدنية عرفها تاريخ الإنسانية. ولم يتوقف الأمر بالبعض عند التخوف من سيادة اللغة الإنجليزية على غيرها من اللغات، لأن هذا أمر واقع، وإنما تجاوزوه إلى التحذير من انسحاق معظم اللغات واندثارها تحت وطأة التقدم التكنولوجي والمعلوماتي الذي يؤدي إلى انتشار اللغة الانجليزية باستمرار وتسارع، لا تستطيع اللغات الأخرى مجاراته أو اللحاق به، وقد تصبح لغات مهمشة، وقد ينتهي بها الأمر إلى الخروج من حياة أهلها، وبخروجها تفقد الإنسانية تراثا هائلا من الثقافات لصالح أحادية اللغة. ولذلك نرى البعض يحاول أن يتصدى لهذه الظاهرة، ويجتهد للحيلولة دون **"عولمة اللغة"**. ويظهر هذا بوضوح في العديد من المنتديات والتجمعات الدولية والوطنية، كمنظمة **"الفرانكوفونية"** و**"الاتحاد الأوروبي"** والمجامع اللغوية والمجالس الوطنية للمحافظة على اللغة القومية وترقيتها...

وإذا كنا لا نستطيع ــ في هذه المداخلة ــ أن نحيط بكل جوانب هذه القضية المعقدة فإننا سنحاول من خلال الإجابة عن بعض التساؤلات، أن نسهم في إرساء بعض العناصر الموضوعية التي تساعد لغتنا على الاستفادة من العولمة لتتطور، دون خوف من الانسحاق أو فقدان الهوية الوطنية والقومية، ودون أن نتشاءم من المستقبل الكالح الذي يتصوره البعض لثقافات ولغات أمم العالم الثالث الذي ننتمي إليه .

ومن الأسئلة التي تمكننا الإجابة عنها من الإمساك ببعض عناصر هذه القضية :

1) ما هي العولمة ؟ وما علاقتها باللغة ؟

2) ما هي علاقة العولمة الحديثة باللغة القومية ؟

3) ما هو موقع اللغة العربية في العولمة ؟

قد تحتاج الإجابة عن كل واحد من هذه الأسئلة إلى بحث مستقل، ولكننا لا نزعم بأننا نستطيع القيام بذلك، وإنما نحاول في هذه المناسبة أن نلم بأهم العناصر التي تعرفنا بالمشكلة وببعض الحلول المقترحة لمواجهتها، وبالله التوفيق.

أولا : ما هي العولمة وما علاقتها باللغة ؟

1.1 ـ لا أذكر أنني عثرت فيما قرأته ـ خلال فترة التكوين الثانوي والجامعي ـ على كلمة "**العولمة**" التي شاعت وكثر استخدامها في هذه الأيام، وكنت آمل أن أعثر عليها وعلى تعريفها في المعاجم القديمة، ولكنني فوجئت ـ بعد أن استشرت لسان العرب والمعجم الوسيط وغيرهما ـ بانعدام هذه الصيغة "**عولمة**" في مادة "**علم**" .

وإذا كان قد صعب علي أن أعرف متى ظهرت صيغة "**فوعلة**" من "**علم**" فإن الذي لا أشك فيه هو أنها صيغة جديدة، يمكن أن تكون ترجمة لعبارة (Mondialisation) الفرنسية أو (Globalisation) وهي الصيغة المستخدمة في الفرنسية والإنجليزية معا، ولكنها أكثر استخداما في الإنجليزية، كما أخبرني بذلك أساتذة اللغة الإنجليزية.

ويبدو لي أن ترجمة عبارة Mondialisation "**العولمة**" أكثر توفيقا وأقرب إلى روح العربية من عبارة Globalisation التي كان يمكن أن تترجم بعبارة "**الكوكبة**" لما في الكوكبة من لبس قد يعني في العربية شيئا آخر.

ومفهوم هذه الصيغة، وإن كان ينصرف عند إطلاقه إلى الميادين الاقتصادية والمالية، أوسع من ذلك بكثير، لأنه يعني : محاولة إخضاع العالم، أو خضوعه التلقائي، لمنظومة موحدة من القيم المدنية والثقافية[1]. وعلى الرغم من أسبقية القيم المادية

(المدينة) على القيم الثقافية وسرعتها في الانضواء تحت لواء العولمة بسبب حاجة الناس إليها في جميع أنحاء العالم، فإن القيم الثقافية لا تلبث أن تتأثر بالقيم المدنية لتصبح أكثر مرونة وأكثر طواعية لمتطلبات العولمة، ولهذا فإننا حينما نتقبل أو نرغم على تقبل منتجات التكنولوجيا ووسائل اتصالاتها، من حيث هي وسائل مادية تمكننا من مسايرة شعوب العالم المتطور وتقربنا منها ، نجد أنفسنا مضطرين ـ شئنا أم أبينا ـ لابتلاع ما يصاحبها من تأثيرات ثقافية وإن كانت غريبة عن ثقافتنا أحيانا. وتأتي اللغة على رأس تلك القيم المدنية (المادية) والثقافية، لأنها الوعاء والحامل الذي لا يتصور وجود أي من تلك القيم بدونه.

وإذا كانت اللغة هي الوعاء الذي لا تستغني عنه القيم المادية والمعنوية فما هي علاقة اللغة بالعولمة ؟ أو ما مصير اللغات القومية في ظل العولمة ؟

2.1 ـ لا تعدو علاقة اللغة بالعولمة أن تكون انعكاسا لعلاقة أهلها بالعالم، فلو تصورنا العالم ـ كما يقول مالك بن نبي[2] عمارة كبيرة متعددة الطوابق وافترضنا أن شعوب العالم هم السكان المقيمون في كل دور من أدوار تلك العمارة، وأن كل شعب يؤدي لسكانها خدمة معينة، كأن نفترض أن دورا معينا يؤدي سكانه خدمات النظافة والمجاري، وسكان دور آخر يؤدون خدمات التصدير والاستيراد، وسكان دور ثالث يؤدون خدمات التعليم والصحة ... فإننا نستطيع أن نتصور بسهولة اللغة التي يتكلم بها كل طابق، كما نستطيع أن نتصور المصطلحات الشائعة أو المتداولة فيها، ولا يصعب علينا أن نتصور بعد ذلك، أن كل لغة تستمد قيمتها ومكانتها من نوعية الخدمة التي تؤديها لسكان العمارة، وأن الطابق الذي يؤدي أكبر الخدمات وأوسعها هو الطابق الذي ستسود لغته، ومعها تزداد هيمنته على سكان العمارة، كما أن الطابق الذي لا يؤدي أي خدمة لسكان العمارة يستغني الناس عن لغته؛ التي يتقلص مجال استخدامها في المكان ليقتصر على سكان ذلك الطابق، وقد يتقلص وينكمش مع الزمان فيستغنى عنها، حتى أهلها الذين سيضطرون إلى استخدام لغة أو لغات الطوابق التي تقدم لهم الخدمات الضرورية.

وبهذا المعنى سادت لغات العالم قديما، ومنها اللغة العربية التي سادت العالم القديم من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، وهذا ما تؤكده الوثائق القديمة وتؤيده الدراسات الحديثة أيضا.

وإذا كان من المعروف أن العالم القديم كان يحده المحيط الأطلسي أو بحر الظلمات غربا، وتحده جزر أندونيسيا والفلبين شرقا فقد أوردت المصادر أن اللغة العربية كانت منتشرة وسائدة من أقصى الغرب (الأندلس) إلى أقصى الشرق.

أما عن أقصى الغرب فالعالم كله يعرف شكوى القس آلبارو القرطبي التي أطلقها متحسرا على ضياع اللغة اللاتينية ليس بين الأسبان المسلمين فقط وإنما بين النصارى، حيث قال : "... يا للحسرة إن الموهوبين من شبان النصارى لا يعرفون اليوم إلا لغة العرب وآدابها، ويؤمنون بها ويقبلون عليها في نهم. وهم ينفقون أموالا طائلة في جمع كتبها ... يا للألم لقد أنسي النصارى حتى لغتهم، فلا تكاد تجد بين الألف منهم واحدا يستطيع أن يكتب إلى صاحب له كتابا سليما من الخطأ. فأما عن الكتابة في لغة العرب فإنك واجد فيهم عددا عظيما يجيدونها في أسلوب منمق، بل هم ينظمون من الشعر العربي ما يفوق شعر العرب أنفسهم فنا وجمالا..."[(3)].

وأما عن أقصى الشرق فقد أورد ابن بطوطة في رحلته أنه كان بأقصى شرق العالم المعروف آنذاك، حيث كان في واحدة من جزر (أرخبيل السولو) الواقعة بين الفلبين وأندونيسيا. وقد نزلها فوجد أهلها على غير دين الإسلام فامتنع عن حضور مجالسهم ومؤاكلتهم إلى أن استدعته ملكتهم (أردجا) التي تناولت دواة وقلما وكتبت له "**بسم الله الرحمن الرحيم**"[(4)] ثم حدثته في أمور أخرى. ولو كان القوم مسلمين لقلنا أن العربية قد انتشرت بينهم بسبب الإسلام، ولكنهم لم يكونوا كذلك، ومع ذلك كانت العربية معروفة لديهم.

وأما الدراسات الحديثة فنكتفي هنا، بالإشارة إلى ما أورده الأمير شكيب أرسلان عن ليفي بروفنسال وآنخل غونثالث بالنثيا، من عقود لنصارى طليطلة الذين ظلوا يكتبون معاملاتهم وينظمون حياتهم ويقيمون طقوسهم في الكنائس ويكتبون شواهد قبورهم باللغة العربية في طليطلة وما جاورها، حتى بعد أن رحل عنهم العرب بقرون طويلة(5). ومن ذلك على سبيل المثال هذا العقد الذي حرر سنة 1237، ومنه :

"باعت الابطيشة الجليلة دونة شنجه التي على دير شنت باترو بالحزام أكرمها الله مع كونباتها الكائن أسماهم في هذا الكتاب، من دون مرتين بن باطروه دقشطره، جميع الميشون الذي علم في أصله للدير المذكور بربض الافرنج التي على مقربة العشابين وبداخل مدينة طليطلة حرسها الله... [إلى أن يقول] في العشر الأول من شهر فبرير سنة سبع وثلاثين ومائتين وألف لتاريخ الصفر"(6).

أما عن ما تركته اللغة العربية من آثار في اللغات الأوروبية التي تسلمت لواء الحضارة، بعد أن تخلى عنه العرب والمسلمون، فهي أكثر وأشهر من أن يحاط بها في مثل هذه المناسبة، ويكفي أن نراجع أي فصل من فصول كتاب زغريد هونكه **"شمس العرب تسطع على الغرب"** وهي أكثر وضوحا في الفصل الأول المعنون بـــ :**"أسماء عربية لحاجات عربية"**(7).

ثانيـــا : العولمة الحديثة واللغات القومية

وإذا كانت اللغة العربية قد استفادت من اللغات السابقة، فإنها قد أفادت اللغات التي حملت لواء الحضارة بعدها وغذتها بزاد من المفاهيم والمصطلحات والمسميات التي سهلت عليها الانطلاق نحو المستقبل، وهذا أمر طبيعي وسنة من سنن التدافع والتداول التي تطور بموجبها العالم واستمرت بها مسيرة الحضارة الإنسانية.

ولكن السؤال المطروح اليوم، هو : هل العولمة المعاصرة شبيهة بالعولمات السابقة ؟ وهل ستخرج اللغات القومية منها أكثر ثراء وأكثر تنوعا من ذي قبل ؟.

يختلف الناس في الإجابة عن هذا السؤال اختلافات تتراوح بين التشاؤم المفرط والتفاؤل المفرط.

1.2 ـ حيث يذهب الفريق الذي يعطي الأولوية للاقتصاد إلى أن اللغات القومية في عصر ما بعد الحداثة ستعيش ظروفا صعبة، للغاية، وأن بعضها أو الكثير منها قد تفقد وجودها وينتهي أمرها إلى زوال.

ومن هؤلاء المنظر اللغوي الفرنسي (لوي جان كالفيه) الذي يرى أن اللغات في ظل العولمة ستصبح سلعة، بحيث يزداد الإقبال على اللغة كلما ازدادت فعاليتها في الحياة الاقتصادية، ويذهب في كتابه "سوق اللغات" إلى أن للغات سوقا كسوق العملات تماما، فلغة الدولار (الأنجلو أمريكية) لا تساويها أي لغة في العالم. وقد استوحى (كالفيه) فكرة كتابه "سوق اللغات" حينما كان في السنغال، حيث لاحظ أن الإذاعة هناك تقدم للمواطنين خدمات تمكنهم من إشهار سلعهم أو توجيه دعوات للحفلات أو تهاني للأفراح أو غيرها. ولكن سعر الإعلان يختلف باختلاف اللغة التي يكتب أو يذاع بها؛ فإذا كان الإعلان بلغة إفريقية يدفع صاحبه [20 عشرين فرنكا إفريقيا] وإن كان باللغة الفرنسية يدفع [200 مائتي فرنك إفريقي](8).

ويذهب، في موضع آخر، إلى أن بورصة اللغة الانجليزية ـ في العالم ـ في ارتفاع مستمر مقارنة باللغات الأخرى، ويورد لتوضيح ذلك الكيفية التي تطور بها استخدام اللغات الرسمية الكبرى في الجمعية العامة للأمم المتحدة، خلال الفترة الممتدة بين سنتي 1992 و1999 فنجدها على النحو التالي: (9)

	1992	1999
الإنجليزية	45 %	%50
الفرنسية	19 %	%13
الإسبانية	%12	%10
العربية	%10	%9,5

ومن هذا الفريق أيضا المفكر الفرنسي (فرانسوا ليوطار) الذي يرى "أن العلوم والتيكنولوجيات الرائدة أصبحت خلال الأربعين سنة الأخيرة تهتم أكثر فأكثر باللغة : النظريات اللسانية، قضايا التواصل، السيبارنتيك، ومشاكل الترجمة، وتخزين المعلومات، بنوك المعلومات"[(9)].

وفي ظل هذه المعطيات "يذهب ليوطار إلى أنه سيتم التخلي عن كل ما لا يمكن ترجمته إلى كمية من المعلومات من جسم المعرفة الموجودة وأن وجهة البحوث الجديدة ستتوقف على إمكانية ترجمة نتائجها إلى لغة الكومبيوتر. كما أن المبدأ القديم الذي يربط تحصيل المعرفة بتدريب العقول... بات غير مجد، لأن المعرفة لم تعد غاية في ذاتها بل أصبح الهدف من ورائها هو "سلعنتها" أي تحويلها إلى بضاعة للتسويق"[(10)].

وفي عصر ما بعد الحداثة ستكون المعرفة المعلومانية "أهم عنصر في التنافس العالمي من أجل السلطة، ومن الممكن أن نتصور نشوب الحروب بين الدول من أجل السيطرة على المعلومات، كما نشبت في الماضي من أجل السيطرة على الأراضي"[(11)].

والمعلومات التي تقوم من أجلها الحروب بين الدول في عصر ما بعد الحداثة هي تلك المعلومات المعلوماتية (المحوسبة) وذلك لأن من يمتلك تلك المعلومات يكون قادرا، دون غيره على إصدار القرارات الصحيحة في الزمان المناسب والمكان المناسب، وبذلك فهو وحده الذي يملك سلطة إصدار القرار وإصدار الأوامر للآخرين، وكل هذا يتم عبر اللغة (المحوسبة) لأن :

"المعرفة في نظر ليوطار قضية كفاءة تتعدى التحديد والتطبيق البسيطين لمعيار الحقيقة لتشمل تحديد معايير الفعالية (المؤهلات التقنية)... فالمعرفة لا تجعل الفرد قادرا على تشكيل وإصدار ألفاظ دلالية dénotative "**جيدة**" فحسب بل ألفاظ آمرة prescriptive وتقييمية évaluative '**جيدة**' أيضا"[(12)].

وخلاصة نظرية ليوطار أن اللغة هي وعاء المعرفة، ولكن المعرفة المقصودة هنا، ليست هي معرفة الحقائق فقط، وإنما يجب أن تكون تلك المعرفة معلوماتية ويجب أن

تكون تطبيقية أو قابلة للتطبيق المفيد أو الذي يمكن حسابه كأي سلعة، واللغة التي تمتلك هذا النوع أو هذا المستوى من المعلومات والمعارف هي التي تصبح قادرة على اتخاذ القرارات وإصدار الأوامر.

وتذهب السيدة الأستاذة شراد إلى ما يشبه هذا في دراستها المعنونة بـــ "**العولمة وسياسة اللغات**" والتي ختمتها بخلاصة مفادها أن مصير اللغات لن يتجاوز ثلاثة سيناريوهات، وعلى رأسها السيناريو الاقتصادي، حيث تقول :

"إذا كان الاختيار اللغوي للكوكب سيتم وفقا للوزن الاقتصادي، فالمسألة بالنسبة للغة كبرى كالفرنسية ستكون محسومة مسبقا لصالح الإنجليزية، وبدقة أكثر لصالح الأنجلو أمريكية التي ستسود الكوكب وقد تصبح ـ وهو ما تخشاه بلدان الثقافات العريقة ـ اللغة الوحيدة، اللغة المتفوقة، نوعا من الاسبيرانطو. وهكذا سيتّخذ الناس في جميع بلدان العالم لغة جهوية هي اللغة الأم، ثم اللغة الأنجلو أمريكية التي ستكون استمرارا لسياسة التجانس والتنميط [التي كانت مطبقة على مستوى الدولة القومية] على مستوى عالمي"(13).

وهذا ما يتفق ما أوردته عن الكاتب الأمريكي (أينارها نجن) الذي كتب سنة 1972 قائلا : "حينما تنضج الأزمان سنتجاوز إطار الأمة لنصل إلى حكومة عالمية، وحينها تكون لنا لغة عالمية"(14).

وإذا كانت اللغات في السابق تفرضها الدول عن طريق القوانين، فإن لغة العولمة (الأنجلو أمريكية) لن تفرض بقانون، ولفهم الكيفية التي ستسود بها (الأنجلوأمرييكية) تقول السيدة شراد : "يجب الرجوع إلى وظائف التواصل الداخلي المقابلة للتواصل الخارجي، فالمجتمع الذي لم يكن يعرف إلا نشاطا لغويا واحدا متجها نحو التواصل الداخلي، سيجد نفسه مضطرا للانحناء أمام متطلبات العلاقات المنفتحة أكثر فأكثر نحو الخارج؛ التي تفرضها العولمة، ودوائرها المالية (المصرفية) والتي تجبر المجتمعات على تبني لغة جديدة، لغة تكنولوجيتها واقتصادها .

"وهذه التبعية ستتم أولا عبر تقليص زمان ومكان استخدام اللغة الوطنية التي سوف لن تحتفظ إلا بوظيفة التواصل الداخلي لترك وظيفة التواصل الخارجي للأنجلوأمريكية التي ستكون لغة العلاقات مع العالم الخارجي. وهكذا تنحط قيمة اللغة الوطنية ويتقلص دورها لتنحصر في الاستعمالات المحلية البسيطة، وفي الوقت نفسه يتسع مجال اللغة العالمية مكانيا وزمانيا لتحتل المكانة الأولى في الاتصالات."[15]

ويذهب البعض في تشاؤمه إلى القول بأن العولمة ستؤدي إلى تهميش بعض اللغات وبعض الثقافات إلى درجة تشعر شعوبها بالإهانة والإذلال، وقد تعرض هويتها ووجودها للخطر مما قد يدفع بها إلى ردود أفعال تكون في شكل حروب لغوية، ويستدلون على ذلك بما وقع في دول الاتحاد اليوغوسلافي، وما يحدث في سيريلانكا فكل هذه النـــزاعات المسلحة سببها لغوي، كما تقول الأستاذة شراد، وهي في ذلك لم تتجاوز ما ذهب إليه لوي جان كالفيه في كتابه "حرب اللغات" La guerre des langues الذي صدر سنة 1987 عن منشورات Payot[16].

2.2 ـ أما الفريق الثاني، وهو فريق المتفائلين فيرى أن اللغات الوطنية يمكن أن تستفيد من التكنولوجيات الجديدة لتطور نفسها اقتداء بتجارب اللغات الأخرى، وهؤلاء هم دعاة التعددية اللغوية والثقافية التي تمثلها دول الاتحاد الأوروبي والتي أنشأت ما يعرف بـ"الميثاق الأوروبي للغات الجهوية ولغات الأقليات" الذي دخل حيز التطبيق في أول مارس سنة 1998[17] والذي بموجبه لن تكتفي الدول الأوروبية بالامتناع عن تهميش اللغات المحلية ولغات الأقليات، وإنما تتعهد بالسهر على حمايتها وترقيتها باعتبارها جزءا من الثقافة الإنسانية التي لا يجوز التفريط فيها[18].

ومن دعاة التعددية اللغوية والثقافية منظمة "الفرانكوفونية" التي خصصت مؤتمر قمتها المنعقد في مونكتون بكندا سنة 1999 لمناقشة فكرة العولمة، حيث أكدت على

وجوب تبني "سياسة التعددية اللغوية التي بموجبها ستدعم منظمة الفرانكوفونية اللغة الفرنسية واللغات الشريكة."[19]

ولكن السياسة الفرنسية لا تعدو في الواقع أن تكون سياسة مراوغة تهدف إلى حماية وتطوير اللغة الفرنسية. أما اللغات الشريكة فإن الحديث عنها لا يعدو أن يكون نوعا من التمويه، كما سنرى.

ثالثا : اللغة العربية والعولمة

1.3 ـ اللغة العربية، كما رأينا، واحدة من أكبر لغات العالم القديم والحديث أيضا، لكنها كغيرها من لغات العالم الثالث مهددة بالتقهقر والانكماش في ظل العولمة التي ستكون السيطرة فيها للغة المال والأعمال ولما تفرزه من تكنولوجيات. وهذا التهديد لا يأتي من الخارج فقط وإنما ينبع من الداخل أيضا. ويرى الأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد أن الضعف الداخلي أخطر من الهجوم الخارجي، فأبناء اللغة العربية، كما قال : لا يحرصون على تعلمها ولا على استخدامها بشكل صحيح أو جميل، بل أكثر من هذا، هم يحرصون على تعليم أبنائهم منذ الصغر لغة أو لغات أجنبية يكون لها تأثير سلبي على اللغة الأم[20].

وفي الحقيقة ما حرص هؤلاء على تعليم أبنائهم واحدة من اللغات الأجنبية إلا لشعورهم بأنها لغة العصر ولغة العولمة التي لا يستطيعون فهم ما يجرى في العالم من حولهم إلا بإتقانها والتحكم في تقنياتها وتكنولوجياتها، وهم بذلك يقرون صراحة أو ضمنا بعجز لغتهم عن متابعة واستيعاب ما ينتجه العالم من وسائل للتحكم في الحياة، وبهذا الإقرار الضمني أو الصريح يسهمون أيضا في إضعاف لغتهم وتكريس عجزها.

والسؤال المطروح اليوم هو : كيف تستطيع اللغة العربية أن تتجنب أضرار العولمة ؟ أو ما هي الوسائل والكيفيات الواجب إتباعها للاستفادة من العولمة ؟

لا شك أن الإجابة عن هذين السؤالين ليست سهلة ولا ميسورة إلا لمن أراد التبسيط والتسطيح، ولكنها في الوقت نفسه ليست مستحيلة.

وأول ما يجب على اللغة العربية وعلى أهلها ـ في تقديري ـ هو أن يدرس الموقف دراسة موضوعية نتخلى فيها عن غرورنا وعن مخاوفنا معا، لأن غرورنا يدفعنا إلى التغني بأمجاد الماضي وتذكير الناس بأن العربية كانت في يوم ما لغة العالم الأولى، وفضلا عن هذا وذاك فهي لغة القرآن الكريم الذي تكفل الله بحفظه، ومعه ستحفظ اللغة العربية... إلى غير هذا من المقولات التي تؤدي إلى الاسترخاء والاستسهال.

وإذا كان الغرور ضارا فإن الخوف لا يقل عنه ضررا، بل قد يكون ضرره قاتلا؛ فنحن إذا استولى علينا الخوف يمكن أن ننغلق على أنفسنا ونحول دون تطور لغتنا بدعوى المحافظة عليها وعلى هويتنا وحمايتهما من هجمة العولمة التي تريد مسخ كل شيء وابتلاع كل شيء. كما يمكن أن يفقدنا هذا الخوف ثقتنا في أنفسنا وفي لغتنا وهويتنا فنستسلم لليأس ونقبل الانسحاق والذوبان في لغة أو لغات أخرى بدعوى أنها أقدر على تمكيننا من مواكبة ما يجرى في العالم من تطورات.

2.3 ـ ولتجنب السقوط في هرج الغرور وتفادي الاستسلام لليأس، يجب علينا أن نكون وسطيين، فنعمل دون هوادة على تطوير لغتنا وتمكينها من متابعة المستجدات، دون الاستغناء عن اللغات الأخرى.

وقد تكون التجربة الفرنسية مما يمكن الاستفادة منه في استغلال منجزات العولمة لتطوير لغتنا، حيث تحاول فرنسا أن تتصدى لزحف اللغة الأنجلو أمريكية بطرق مختلفة، يمكن إيجاز أهمها فيما يلي :

أ ـ العمل على إشعار الأوروبيين بالخطر الذي يتهدد لغاهم وثقافاهم إن هم لم يتصدوا للثقافة الأنجلو أمريكية. وفي هذا الإطار يدخل تشجيع فرنسا للميثاق الأوروبي للغات الجهوية ولغات الأقليات، وإن كانت لا تؤمن بمبادئ هذا الميثاق ولا تحرص

على تطبيقه على أراضيها وعلى لغاتها المحلية، بل ترى فيه مساسا بواحد من أهم المبادئ الجمهورية، وهو وحدة لغة الأمة.

ب ـ العمل على استغلال منظمة الفرانكوفونية لتقوية مكانة اللغة الفرنسية، وذلك بتوسيع مجال استخدامها من خلال إغراء مستعمراتها القديمة بوجوب إعطاء المكانة الأولى للفرنسية، وهي بهذا لا توسع المجال الجغرافي للفرنسية فقط، وإنما تستفيد أيضا من عبقرية أبناء المستعمرات في تطوير هذه اللغة وإثرائها بالمصطلحات الجديدة باستمرار، وهناك فرق بحث تزود القواميس الفرنسية، في كل سنة، بآلاف المصطلحات الجديدة التي ينتجها أبناء المستعمرات القديمة. ولهذا الغرض اقترحت قمة الفرانكوفونية السابعة المنعقدة في هانوي سنة 1997 م إنشاء صندوق لدعم هذا النوع من المشاريع التي تدخل في إطار التعاون شمال جنوب، وقدرت ميزانيته آنذاك بـــ [41] واحد وأربعين مليون فرنك. وفي قمة الفرانكوفونية الثامنة بمونكتون أكد الرؤساء على أهمية هذا الصندوق وطالبوا برفع موارده المالية.[21]

ج ـ القيام بمجهودات متواصلة لضمان حضور اللغة الفرنسية في كل الأمكنة وخاصة على مستوى البرامج والتجهيزات المعلوماتية، حيث جاء في وثائق الحكومة الفرنسية أنه :

"لكي يتطور مجتمع المعلوماتية باللغة الفرنسية، فإنه من الضروري أن تكون لغتنا حاضرة على كل التجهيزات المعلوماتية وبرامج معالجة اللغة وأنظمة المساعدة الترجمية والتصحيح الآلي ... إلخ ولضمان استمرار تغذية الفرنسية بالمصطلحات المعلوماتية الجديدة فإن برنامج العمل الحكومي من أجل المجتمع المعلوماتي (PAGSI) كلف اللجنة العامة للمصطلحات بإعداد قوائم خاصة بمصطلحات لغة الانترنت، وهكذا نشرت قائمة المصطلحات القاعدية في الجريدة الرسمية يوم 16 مارس 1999م، وهناك قائمة ثانية بصدد الإعداد[22].

3.3 ـ ويبدو لي أن اللغة العربية بإمكانها أن تتطور وأن تحتل مكانة أكبر مما هي عليه الآن لو أحسن أبناؤها الاستفادة مما توفره العولمة من إمكانات لانتشارها وتقوية مكانتها، ويمكن أن نوجز بعض الإجراءات البسيطة التي تمكن العربية من النهوض بقوة فيما يلي :

أ ـ العربية، كما هو معروف، لغة العرب ولكنها لغة المسلمين أيضا؛ **فهي** لغة القرآن الكريم، وهي وسيلة المسلمين لفهم دينهم، ومن هذه الناحية يمكن أن تستفيد من دعم منظمة المؤتمر الإسلامي بطرق مختلفة :

1) عن طريق الإسهام في نشرها وتوسيع مجال استخدامها بين المسلمين، لأن اللغة كما يقول كالفيه : كلما كانت معروفة أكثر كلما اكتسبت قيمة أكبر، ويقارن الاقتصاد ديون هذه الظاهرة اللغوية بشبكة الهاتف وشبكة البريد الإلكتروني التي تزداد أهميتها وترتفع فوائدها كلما ارتفع عدد مستعمليها أو المشتركين فيها. وكذلك اللغة(23)، فإننا لو افترضنا وجود لغة قوية وقادرة على مسايرة التطورات التكنولوجية، كاللغة "**البروطانية**" أو "**الكورسية**" أو "**الكاتالانية**" فإننا لا نستطيع أن نتصورها وهي تحتل مكانة مرموقة في سوق اللغات، لسبب بسيط، وهو أن عدد مستعمليها قليل جدا ولا يشجع على الاستثمار لإنتاج أو تطوير ما يخص تلك اللغة من تقنيات جديدة، لأن عدد المشتركين فيها أو مستهلكيها (بلغة الاقتصاد) محدود للغاية.

ولكن لا يجب الاكتفاء بالعمل على التوسيع الجغرافي أو الكمي للغة لأنه، على أهميته كما قلنا، لا يكفي بمفرده للدلالة على مكانة اللغة، ولذلك يجب دعمه بعوامل أخرى.

2) الاستفادة من عبقرية أبناء الأمة الإسلامية من غير العرب، وهم في الغالب، مستعدون لخدمة اللغة العربية تطوعا ـ وقد أثبت التاريخ أن عددا كبيرا ممن خدموا العربية في السابق كانوا من غير العرب ـ وانطلاقا من أوطانهم التي تمتد من شرق المعمورة إلى غربها، ومن شمالها إلى جنوبها يستطيعون ـ إن وجدوا من ينبههم ويرشدهم

ـ أن يزودوا اللغة العربية في كل سنة بآلاف المصطلحات الجديدة التي تمكنها من مسايرة التطور واكتساب القوة والمنعة التي تمكنها من الاستمرار في أداء دورها في خدمة القرآن الكريم والإسهام في مسار الحضارة الإنسانية بوجه عام.

ب ـ وإذا كان بإمكان المسلمين من غير العرب أن يسهموا في خدمة اللغة العربية والحفاظ على مكانتها تحت سماء العولمة فإن العبء الأكبر يجب أن يقع على عاتق أبنائها.

1) فمن واجبهم ـ كما يقول الأستاذ العلامة الدكتور ناصر الدين الأسد ـ أن يشعروا أبناءهم بأهمية لغتهم، وأن ينموا لديهم الإحساس بجماليتها حتى لا ينفروا من تعلمها إلى تعلم غيرها من اللغات الأجنبية، وإنما يتعلموها أولا، ثم يتعلمون ما يتعلمونه من لغات أخرى ليجعلوه في خدمتها وتطويرها وإعلاء شأنها لتظل قوية مفيدة وجميلة ممتعة(24).

2) بإمكان العرب أن يستفيدوا من التكنولوجيات الجديدة لخدمة اللغة العربية وتقويتها، لأن هذه التكنولوجيات بقدر ما أثارت من المخاوف بأنها ستكون حكرا على اللغة الإنجليزية؛ التي سيطرت بالفعل ـ في أول الأمر ـ على مساحات المعلوماتية وعلى تكنولوجيات الاتصالات اللغوية، إلا أن الملاحظة كما يقول (لوي كالفيه) : "ترينا أن الأمور لم تسر تماما على النحو الذي رسمته تلك التخوفات المسبقة، صحيح أن اللغة الإنجليزية كانت أول لغة لــ (الواب) (WEB) لكن استعمالها تناقص ببطء، لأن اللغات المركزية وبعض اللغات "الصغيرة" وجدت مكانها على الأنترنت وقللت من حصة الإنجليزية؛ التي نزلت إلى ما دون 50% بينما كانت تستحوذ على كل شيء قبل عشرة أعوام"(25).

ولكن الاستفادة من التكنولوجيات الجديدة لا تتم من تلقاء نفسها، ولا تأتي هبة من أحد، وإنما تتطلب جهودا مضنية وقد تتطلب أموالا كثيرة أيضا.

أما الجهود المضنية ففي أبناء هذه الأمة من ذوي الكفاءات العالية رجال مخلصون ـ في أمريكا وفي غيرها من جميع أصقاع العالم مستعدون لدفع ضريبة العرق ولتقديم ما لديهم من خيرات لتطوير لغة أمتهم، ولكنهم قد يكونون بحاجة إلى شيء من الدعم المالي أو المادي الذي لا يمكن أن تنجز مثل هذه المهام الحضارية الكبرى بدونه.

وأما الأموال فلدى أمتنا، والحمد لله أكثر مما ينبغي، وإنما يحتاج استثمارها إلى نوع من التخطيط الذي يمكن من تنظيم استغلال الجهد والوقت لتحقيق النتائج المرجوة في الآجال المحددة، وهذا النوع من الجهد لا ينبغي أن يقتصر على الأفراد، وإن كانوا هم الأساس فيه. وإنما يجب أن يسند إلى مؤسسات يكون نشاطها مبرمجا ومستمرا، بحيث لا تحكمه الأهواء، ولا يتوقف بغياب الأفراد نتيجة ظرف طارئ يتعرض له البعض أو وفاة تخترم أعمار البعض الآخر.

ويمكن أن تكون هذه المؤسسات منتشرة على مستويات مختلفة، كأن ينشأ بعضها في المغرب العربي لتتبع ما يستجد من تقنيات في المنظومة الفرانكوفونية، وبعضها في منطقة المشرق لتتبع ما يستجد في المنظومة الأنجلوفونية، على أن تتوج هاتان المؤسستان بأكاديمية عربية جامعة للتكنولوجيات الجديدة، تختص في المقارنة بين نتائج البحوث المنجزة على مستوى كل من المؤسستين الإقليميتين للخروج بمصطلحات موحدة تنشر في "الجريدة الرسمية العربية" ليستعملها الباحثون في جميع أقطار العالم العربي.

وهذا الأمر كما قلنا، ليس هينا، خاصة إذا علمنا ـ كما يقول كالفيه أنه : "قد رصدت اعتمادات مهمة للقيام بأبحاث، على ما يبدو، هزيلة للسماح مثلا لـ "التيلدة" الإسبانية أو لـ"النبرات" الفرنسية بأخذ مكانها في المعلوماتية ومعالجة النصوص"[26].

فإذا كانت الأسبانية والفرنسية، وهما قريبتان من الإنجليزية، قد احتاجتا إلى مبالغ كبيرة لإدخال بعض من خصوصيتهما في لغة المعلوماتية الجديدة، فلا شك أن ما

تحتاجه العربية سيكون أكثر من ذلك، ولكن المسألة مسألة وجود وتتطلب الكثير من التضحيات التي يتوقف عليها مصيرنا ومصير لغتنا وهويتنا، وعلينا أن نقرر : أن نكون أو لا نكون.

وبالله التوفيق.

المراجع والهوامش

1) ينظر غليون، برهان وأمين، سمير. ثقافة العولمة وعولمة الثقافة . ط1. بيروت : دار الفكر المعاصر1999 م . ص ص 12ـ 55.

2) ينظر بن نبي، مالك . حديث في البناء الجديد. صيدا ـ بيروت : المكتبة العصرية . ص ص 145 ـ 147.

3) بالنثيا، آنخل جنثالث . تاريخ الفكر الأندلسي .ترجمة حسين مؤنس . ط1 . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية، 1955م، ص ص 485، 486.

4) ابن بطوطة. رحلة ابن بطوطة. ط2. بيروت: مؤسسة الرسالة، 1981م جـ 2. ص ص 714، 715.

5) ينظر أرسلان، شكيب . الحلل السندسية في الأخبار والآثار الأندلسية . بيروت : دار مكتبة الحياة . جـ 1. ص ص 364 ـ 421.

6) نفسه . ص ص 391، 392

7) هونكه، زيغريد. شمس العرب تسطع على الغرب. ترجمة فاروق بيضون وكمال دسوقي. ط 6. بيروت : دار الأفـاق الجديـدة، 1981 م. ص ص17 ـ 20 .

8) CALVET. Louis-Jean. Le marché aux Langues. éd : Plon, 2002. p.8.

9) ساروب، مادان. دليل تمهيدي إلى ما بعد البنياوية وما بعد الحداثة. ترجمة خميسي بوغرارة. ط1. مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات. جامعة منتوري، قسنطينة 2003م. ص155.

10) المصدر نفسه، ص ن.

11) نفسه . ص 152 .

12) نفسه . ص ص 156، 157 .

13) CHERRAD, Yasmina . « Mondialisation et politique des langues » In cahiers du Sladd . n°1 pp 13.14

14) Ibid . p 11

15) Ibid . pp 10.11

16) Ibid . pp 14 .15

17) Conférence internationale sur la charte européenne des langues régionales ou minoritaires. Edition du Conseil de l'Europe .1998 pp 5-7

18) Ibid . p 12

19) CHERRAD . Ibid . p 13

20) ورد هذا في مقابلة له بثتها قناة الجزيرة في (برنامج بلا حدود) مساء يوم الأربعاء 2004/04/28 في الساعة (20,30) الثامنة والنصف بتوقيت غرينتش.

21) Le Français et le plurilinguisme dans la société de l'information.(http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf /

22) Ibid (http://www.culture.gouv.fr/culture/dglf

23) CALVET .Ibid .p 171

24) من مقابلة له بثتها قناة الجزيرة مساء يوم 2004/04/28 م.

25) CALVET .Ibid .pp 171.172

26) Ibid . p 171

والعبارة الأصلية هي :

« … au tilde de l'espagnol ou aux accents du français »

تمازج الثقافتين الشرقية والغربية في مذكرات شاهد القرن لمالك بن نبي

الدكتور/حسن كاتب

أستاذ محاضر ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها

بجامعة منتوري _ قسنطينة _ الجزائر

1 ـــ الكاتب :

مالك بن نبي مفكر وأديب جزائري وُلد بقسنطينة إحدى كبريات المدن سنة 1905، حين كان قد مضى على الوجود الاستعماري الفرنسي بالجزائر ما يقارب الخمسة والسبعين عاما. وقد كان لهذا الوجود انعكاساته الحاسمة على أسرته التي تعاقبت مآسيها، وانتهت بها تقلبات الدهر إلى الاستقرار، قبل ميلاد مالك بن نبي بنصف قرن، بعيدا عن موطنها الأصلي قسنطينة، أي في مدينة تبسة، تلك المدينة الصغيرة التي تقع بوسط الجنوب الشرقي الجزائري، والتي تمتزج فيها البداوة بالتحضر. وهكذا، وفي حوالي السادسة من العمر، وبعد تدهور الأحوال المادية لأقاربه الذين كانوا يتولون رعايته بقسنطينة، نُقل مالك بن نبي نفسه إلى مدينة تبسة حيث مستقر أسرته.

ومن المؤكّد أن مشاهدته في هذه المرحلة المبكرة من عمره بعض أسرته، وهم يهاجرون نحو طرابلس الغرب فرارا من المضايقات الاستعمارية التي اشتدت وطأتها عليهم، أخذت تقوده مبكراً "إلى تحسّس العديد من المفارقات والتغيرات التي يحدثها المستعمر في المجتمع الجزائري"[1] وفي هذه المدينة البعيدة نسبيا عن صخب الحياة في المدن الكبرى، وبين أسرة محافظة تتكون من أب يعمل موظفا صغيرا (خوجة، أي حاجب تقريبا) في إحدى المصالح الإدارية، وأم تقضي أغلب وقتها في خياطة ملابس تُسهم بثمنها في توازن ميزانية الأسرة، وجدة صالحة تفرغت للعبادة، وكان لحكاياتها الهادفة وقصصها المشبعة بالمعاني الروحية والتوجيهات الأخلاقية أبلغ الآثار على حفيدها، كتب لمالك بن نبي أن ينشأ، وأن تتفتح مداركه، ويخطو الخطوات الأولى على هذه الأرض.

وقد أُدخل الكتاب لتعلم القرآن الكريم، ثم انتظم بعض الوقت في مدرسة فرنسية، مع التزامه بالمواظبة على الكتاب؛ مبكراً، قبل ابتداء دروس المدرسة الفرنسية في الثامنة من كل صباح. وبعد انقضاء مرحلة التعليم الابتدائي هذه، اقتضى نظام

التعليم المتاح لأبناء الموظفين الجزائريين الصغار يومذاك إدخاله مدرسة من نوع خاص أنشأت السلطات المستعمرة ثلاثا منها ببعض كبريات المدن الجزائرية : قسنطينة والجزائر وتلمسان لتكون إطارات تتولى شؤون مصالح القضاء الشرعي المختلفة على الخصوص، وسائر الشؤون المتصلة بتسيير حياة الأهالي، أي المسلمين الجزائريين، بوجه عام. وقد كان التعليم في هذا الضرب من المدارس قوامه قدر معقول من العلوم الشرعية واللغوية العربية يلقيه مشايخ موظفون، وقدر آخر من التعليم في مختلف المواد العلمية واللغوية الفرنسية، يتولى الاضطلاع بتقديمه أساتذة فرنسيون.

وهكذا قُدر لمالك بن نبي أن يتلقى مبادئ اللغة العربية والعلوم الشرعية على يد شيخ يدعى عبد المجيد، واللغة الفرنسية والحساب والعلوم الطبيعية على يد معلم فرنسي يدعى مارتن. وفي هذه المرحلة من حياته التي قضاها بمدرسة قسنطينة الفرنسية الإسلامية ــ هكذا كانت تسمى ــ، أتيح له أن يكون قريبا ــ مكانيا على الأقل ــ من بعض صناع تاريخ الجزائر الحديثة، وعلى رأسهم الشيخ عبد الحميد بن باديس الذي كان يشاهده يوميا وهو في طريقه إلى مكتب جريدته الشهاب، يمر أمام مقهى يجلس فيه مالك بن نبي. ولما طويت صفحة هذه المرحلة من حياة بن نبي، كان لزاما أن تبدأ مرحلة حياته العملية، إذ أنه تمكن في مارس 1927، وبعد جهد وطول انتظار، من الظفر بمنصب عون عدل بآفلو، وهي مدينة صغيرة بالجنوب الغربي الجزائري، يغلب على سكانها الطابع الرعوي، ولم يلبث به إلا عاما واحدا، ثم نُقل إلى مدينة شلغوم العيد الواقعة على مبعدة 50 كيلومترا من قسنطينة، غير أنه سرعان ما استقال من منصبه هذا انتصارا لكرامته التي رأى أنها أهينت من قبل رئيس له من كورسيكا. فيمم وجهه بعد ذلك شطر العمل اليدوي البسيط في فرنسا التي عاد منها خائبا، ثم التجارة في بلدته تبسة، وقد تقلبت به الحياة هنالك أربع سنوات، إلى أن قرر والداه في سبتمبر من سنة 1930 إرساله إلى فرنسا مرة أخرى، لا للعمل هذه المرة، بل لاستكمال دراسته العليا في الحقوق، لتولي المحاماة، وكان من المتعيّن عليه قبل ذلك قضاء عام

تحضيري بمعهد الدراسات الشرقية، غير أنه لم يُوفق في دخوله، لأن الدخول إليه ـ كما يقول ـ "لا يخضع بالنسبة لمسلم جزائري لمقياس علمي وإنما لمقياس سياسي"[(2)]. فاضطر لتغيير وجهته لدراسة اللاسلكي أولا، ثم الميكانيكا والكهرباء لاحقا، ليتخرج مهندسا في هذا التخصص. وفي هذه المرحلة من حياته تزوج سنة 1931 فرنسية أسلمت بعد اقترانها به. وكانت له يومذاك اهتمامات ورؤى فكرية وانشغالات ثقافية وأنشطة وطنية مختلفة، ونتيجة لذلك أحكمت عليه دوائر الرصد الاستعماري حصارها، الذي طال أسرته أيضا حيث حُرم والده الموظف من عمله، فلم يظفر بفرصة تدريب أو عمل بصفته مهندسا، فحاول الهجرة إلى الحجاز أو أفغانستان، أو ألبانيا، أو مصر للتعلم في الأزهر، لكنه أخفق في كل ذلك.

وقد دعاه بعد ذلك بعض بني بلدته من التجار المتنقلين بين الجزائر وفرنسا ــ وقد التقى بهم ذات صيف أثناء العطلة في تبسة ــ إلى تولي الإشراف على مركز ثقافي تعليمي أنشأه العمال الجزائريون المغتربون بفرنسا، فاشتغل بتعليم أولئك العمال بعض الوقت، إلا أن السلطات وضعت حدا لنشاطه، مما حتم عليه العودة إلى الجزائر، لكنه وجد الأبواب موصدة في وجهه مجددا، ومن كل صوب، فقفل راجعا إلى فرنسا في 22 سبتمبر 1939، والسماء ملبدة بغيوم الحرب العالمية الثانية. وبعد دخول الألمان باريس، حاول، مع بعض أقرانه من أبناء شمال إفريقيا المقيمين في باريس تكوين حركة لتحرير بلادهم، فأُدخل السجن في أوت (أغسطس) سنة 1944، ليطلق سراحه في ماي 1945، ثم يعاد إليه لاحقا بعد حوادث 08 ماي 1945 الدامية التي عمت مدن الجزائر. وبعد إطلاق سراحه طغت عليه الاهتمامات الفكرية والثقافية، فشرع في التأليف لتسجيل آرائه وملاحظاته المتعلقة بمشكلات الحضارة في المجتمعات الإسلامية.

ولقد كان باكورة مؤلفاته كتابه الشهير : الظاهرة القرآنية سنة 1946 ثم روايته الوحيدة : لبيك سنة 1947، ثم شروط النهضة سنة 1948 وأخيرا وجهة العالم الإسلامي سنة 1954. وقد بقي في باريس إلى سنة 1956، حين تمكن من السفر إلى

الشرق لأداء فريضة الحج ثم الالتحاق بالقاهرة، ليضع نفسه في خدمة الثورة الجزائرية التي اندلعت قبل ذلك في الفاتح من نوفمبر 1954. ومنذ ذلك التاريخ لم تطأ قدماه أرض فرنسا حتى خروجه من هذه الدنيا. أما زوجته الفرنسية، التي لم يرزق منها بأولاد، فقد ظل على علاقة بها بالمراسلة، وكان يرسل إليها مساعدات مالية وفاءً وحفظا لحق العشرة الزوجية[3]. وكانت السلطات المصرية خصصت له مرتبا شهريا ينهض بأعبائه المادية، مما أتاح له التفرغ للعمل الفكري، والإشراف على نقل كتبه إلى العربية، والمضي في تأليف غيرها، وعقد حلقات وندوات جمعت صفوة من الشباب التفت حوله، لتنهل من ثقافته الواسعة وتقف على رؤاه الثاقبة ونظراته العميقة في شؤون النهضة والإصلاح. وهكذا تعرف عليه العالم العربي لأول مرة لدى صدور ترجمة كتابه وجهة العالم الإسلامي على يد شعبان بركات تحت اسم مستقبل الإسلام (وجدير بالذكر أن الدكتور عبد الصبور شاهين قد ترجم هذا الكتاب لاحقا تحت اسم وجهة العالم الإسلامي، ثم أعاد ترجمته رمضان لاوند تحت اسم نداء الإسلام). ثم تتابعت مؤلفاته فصدرت الفكرة الإفريقية الآسيوية سنة 1956، وحديث في البناء الجديد سنة 1957، ومشكلة الثقافة سنة 1959، والصراع الفكري في البلاد المستعمرة (الذي صدر لأول مرة بالعربية مباشرة)، وفكرة كومنولث إسلامي سنة 1960، وتأملات في المجتمع العربي سنة 1961، وميلاد مجتمع سنة 1962. ومن القاهرة أخذ يتحرك صوب بلدان المشرق العربي الأخرى، فزار سوريا ولبنان سنة 1959 وألقى في محافلهما الثقافية العديد من المحاضرات. ولم يلهه الانهماك في بلورة مشروعه الفكري عن الاهتمام بقضية بلده الذي كان يخوض غمار المواجهة الفاصلة مع مستعمريه، فقد جرد قلمه لإبلاغ صوت الثورة الجزائرية إلى العالم، فنشر رسالة بعنوان النجدة : الشعب الجزائري يباد S.O.S ALGERIE، كما وجه خطابا إلى رئيس وزراء فرنسا يومذاك غي موليه[4].

وبعد استعادة الجزائر حريتها وسيادتها عاد مالك بن نبي إليها سنة 1963، وتبوأ منصب مستشار التعاليم العالي فرئيس جامعة الجزائر فمدير التعليم العالي حين كانت وزارة التربية الوطنية تشرف على مراحل التعليم الثلاث : الابتدائي والثانوي والعالي. لكنه ما لبث إلا قليلا حتى استقال من منصبه الأخير سنة 1967، ليتفرغ مجددا للعمل الفكري والدعوة إلى نهضة العالم الإسلامي جاعلاً محور نشاطه الدعوة إلى التخلص من القابلية للاستعمار، فكانت له ندوة أسبوعية في داره في الجزائر العاصمة تحضرها كوكبة من طلاب الجامعة والمثقفين، كما كانت له رحلات مختلفة قادته إلى الصين حيث التقى مع زعيمها ماوتسي تونغ مطولا، وإلى البقاع المقدسة لأداء فريضة الحج ثانية سنة 1972، وفي طريق ذهابه وعودته كان يتوقف في دمشق حيث كان له محبون يحتفون به ويتلهفون على الاستماع إليه، وإلى الكويت وطرابلس الغرب للمحاضرة والحوار الفكري...

وفي هذه المرحلة صدرت كتبه الأخرى : آفاق جزائرية سنة 1964، مذكرات شاهد القرن (الجزء الأول ـــ الطفل) سنة 1969، مذكرات شاهد القرن (الجزء الثاني ـــ الطالب) سنة 1970، مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي سنة 1971، المسلم في عالم الاقتصاد سنة 1972، ودور المسلم في الثالث الأخير من القرن العشرين سنة 1972 أيضا. وبعد هذه الرحلة المضنية، آن للفارس أن يترجل، لقد وافته المنية بالجزائر في 31 أكتوبر 1973 مخلفا وراءه آثارا فكرية أخرى مخطوطة، لم يصدر منها إلا كتاب بين الرشاد والتيه سنة 1978. ومن هذه الآثار المخطوطة : الجزء الثالث من مذكرات شاهد القرن، ومجالس دمشق، وهي محاضراته التي ألقاها في العاصمة السورية، والجزء الثاني من ميلاد مجتمع، ومجالس التفكير، وهي ملخص لمجموعة من ندواته التي كان يعقدها في داره منذ سنة 1967. ويذكر بعض الدارسين أنه كانت لمالك بن نبي أيضا تعليقات على بعض المؤلفات القديمة كتاريخ الطبري، مقدمة ابن

خلدون، وشرح نهج البلاغة لابن أبي الحديد[5]. وكثير من كتب مالك بن نبي مترجم إلى اللغات الفارسية والتركية والأردية.

2 ــ المدونة :

مذكرات شاهد القرن بجزأيها، هي السيرة الذاتية التي كتبها مالك بن نبي لتسجيل أحداث مرحلة طفولته وصباه ومرحلة شبابه. وإذا كان الجزء الأول الذي صدر بالفرنسية في الجزائر سنة 1965، يتناول مرحلة طفولته وصباه منذ مولده وسنواته الأولى في قسنطينة، ثم نشأته في تبسة، ثم عودته إلى قسنطينة لمتابعة التعليم الثانوي، فإن الجزء الثاني الذي صدر في بيروت، بالعربية مباشرة سنة 1970 يبدأ من وصوله إلى محطة ليون بفرنسا لمتابعة دراسته العليا فيها ويُختم بمشهد رحلة العودة إلى فرنسا، بعد محاولة غير موفقة للاستقرار بالجزائر والحصول على وظيفة ما بها. ولقد تولى نقل الجزء الأول إلى العربية الأستاذ مروان القنواتي وصدرت طبعته الأولى عن دار الفكر ببيروت سنة 1969، أي سنة واحدة قبل صدور الجزء الثاني بترجمة المؤلف، كما هو مسجل في الغلاف. غير أن الأستاذ عمر مسقاوي الذي حمله مالك بن نبي مسؤولية كتبه المعنوية والمادية في وصية سجلها في المحكمة الشرعية بطرابلس لبنان سنة 1971، وشرع في إصدار كل مؤلفاته تحت اسم ندوة مالك بن نبي، ارتأى إعادة إصدار مذكرات شاهد القرن بجزأيها في كتاب واحد، لكنه في ما يتعلق بالجزء الأول عدل عن ترجمة مروان القنواتي المشار إليها آنفا إلى ترجمة عمدها للدكتور عبد المجيد النعنعي مدير فروع الجامعة اللبنانية في طرابلس ــ لبنان، مع استفادة من جهود الأستاذ مروان قنواتي. وما كان هذا العدول عن الترجمة الأولى ــ كما يبين عمر مسقاوي ــ إلاّ بدافع الحرص على المواءمة بين هذا الجزء والجزء الثاني الذي كتبه مؤلفه بالعربية مباشرة، وذلك بمحاولة السعي قدر الاستطاعة إلى سلوك أسلوب مالك بن نبي نفسه كما تجلى في الجزء الثاني من هذه المذكرات[6]. والقارئ لهذه الترجمة الجديدة يجد أنها

أقل دقة من سابقتها في ترجمة المصطلحات، وكتابة بعض أسماء الأعلام والمواضع، والعبارات والصيغ ذات الخصوصيات المحلية، الأمر الذي يدفعنا إلى إيثار استخدام الترجمة الأولى عموما، مع الإشارة إلى استخدام الثانية عند الاقتضاء.

إن مذكرات شاهد القرن وثيقة ذات أهمية كبرى، لأنها ليست مجرد تسجيل لذكريات وتجربة شخصية رام المؤلف إشراكنا في استعادتها معه، وإعاشتنا في أجواء رومانسية حالمة تتفيأ أجواء ماض ولّى بلا ارتجاع... وليست سيرة ذاتية ابتغى بها كاتبها تحقيق توافق واتزان مفقودين لديه، وذلك بجعله "يعيش حياته الداخلية والخارجية العليا من خلال ذكرياته والكشف عن أسرار حياته الباطنية؛ وتأمل ذاته العميقة، بما فيها من ثراء داخلي، يمثل عالما أصغر"[7]. إنها قبل كل شيء شهادة يدلي بها مفكر خطت له الأقدار أن يعيش في قرن حافل بتحولات قلبت تاريخ البشرية رأسا على عقب، وأن يعايش مدنيته ويفهمها من الداخل، وبعمق، حين انتقل إلى بلاده، وذلك ما هو مبسوط في الجزء الثاني من سنة 1930 إلى سنة 1939، وإن كانت هذه المرحلة تمتد إلى ما بعد ذلك، لأنه ظل مقيما بفرنسا حتى سنة 1956. لقد كانت هذه المذكرات عبارة عن شهادة تحدثنا "عن حدود التلاقي بين حضارة مندفعة تجتاح ما أمامها، وحضارة أسلمت مقاليدها للتاريخ وغدت أجيالها في مهب الريح"، كما يقول عمر مسقـــاوي[8].

ولا ريب في أن صدور هذه الشهادة من رجل قُدر له أن يمتلك رصيدا من الثقافة الأصيلة ما فتئ يعمل على تنميته وتثميره، وتضافرت عوامل عديدة على تمكينه من التعمق في الثقافة الأخرى وتمثلها تمثلا واعيا، من شأنه أن يضفي على هذه الشهادة قيمة أكبر في ظل الظروف والملابسات التي ما زالت تعيشها مجتمعاتنا وهي تبحث عن السبيل الأمثل للنهضة واستجماع شرائط الانبعاث الحضاري.

وما من ريب أيضا في أن قارئ هذه المذكرات التي خطها قلم مهندس في الكهرباء والميكانيك له إلمام واسع بعلم الاجتماع وفلسفة التاريخ وما اتصل بهما من

علوم إنسانية، سيدرك للوهلة الأولى أنها تنم أيضا عن روح أديب وفنان يوصل أفكاره ورؤاه ويعبر عن طروحاته بلغة وصيغ تطفح بالجماليات وتفيض بالمشاعر والأحاسيس وتتوقف عند جوانب ولفتات لا ينتبه إليها ويتملاها إلا من أوتي حسًّا مرهفًا وذوقًا رفيعًا يملكه الفنانون وحدهم.

ولقد ارتأى مالك بن نبي منذ بداية مذكراته أن يتقمص روح الأديب، فيقدم لنا مذكراته من خلال قصة نسجها خياله عن الطريقة التي أوصلت إليه هذه المذكرات، حيث يروي أنه بينما كان مستغرقا في أداء صلاة العصر منفرداً، إثر انقضاء صلاة الجماعة في مسجد قسنطينة المسترجع حديثا إلى وظيفته الأصلية، بعد أن تحوّل حيناً من الدهر زمن الاستعمار الفرنسي إلى كاتدرائية، تناهى إلى مسمعه، وهو ساجد قد أطال السجود، وقع خطوات وراءه، ثم رأى رزمة ما تسقط قريبا من موضع سجوده. فلما فرغ من الصلاة مد يده إلى تلك الرزمة حسنة التغليف، وفضها، فإذا بها صفحات مكتوبة بخط رقيق غير أنه مقروء جيدا، وهي تحمل عنوانها في صفحاتها الأولى : مذكرات شاهد للقرن، وما إن مضى شوطا في قراءتها، مسجلا بكل تواضع أن كل جزائري يحسن الكتابة من أبناء جيله يستطيع أن يكتب مثلها، حتى وقف على اسم يتردد فيها، وهو الصديق، فقدر أنه يمكن أن يكون لمؤلفها. ولما كان عازما على ردها لصاحبها، مع استحالة العثور عليه، فقد خطر بباله أن أفضل طريق لردها إليها هو نشرها، فلعل ذلك هو رغبته بالذات. وقد اختتم هذه القصة الشاعرية بالقول : "فليتقبل القارئ إذن هذا الكتاب على أنه أفكار جزائري أراد أن يتحدث إليه من وراء حجاب محتفظا باسمه لنفسه"(9).

3 ـــ تجليات المثاقفة في مضمون مذكرات شاهد القرن :

منذ الصفحات الأولى لمذكراته يبدو لنا مالك بن نبي مسكونا بهاجس واحد، هو هاجس الحضارة التي يرى أن شمسها قد غربت في مجتمعه، لتشرق في مجتمع آخر،

هو المجتمع الغربي الذي بسط سيطرته على مجتمعه بسبب ما ران عليه من أدران القابلية للاستعمار. إن مالك بن نبي يصور لنا ابتداءً معاناة الثقافة المغلوبة، الثقافة الإسلامية في صورهما البسيطة التي توارثها المجتمع الجزائري، وتتجسد تلك المعاناة بالخصوص في تفكك موطن أسرته الأول قسنطينة، قبل ميلاده، مطلع هذا القرن، هذا التفكك الذي يمثله اختفاء "تلك المشكاة التي كانت بجنب كل منـــزل، ويضع فيها سكانه، في الساعات المعينة، وجبات الفقراء حتى لا يضطروا للسؤال بالصوت الجهير"[10]، كما بدأ يتفشى على نطاق واسع تعاطي المسكرات، وأخذت تنمحي تقاليد التضامن الاجتماعي، المتمثلة على الخصوص في توافق الجيران على جمع حليهم وتقديمها للبنت الفقيرة كي تتحلى بها يوم زفافها، لقد ذهبت هذه العادة بدورها "يوم خُدع أصحاب البر الذين قدموا حليتهم لوليمة زفاف اصطُنعت من أجل مغالطتهم"[11].

لقد كان مالك بن نبي يسجل بعدسة المؤرخ عالم الاجتماع كثيرا من التحولات الاجتماعية الحاسمة التي لها انعاكاساتها على الصعيد الثقافي، وهي التحولات التي ينعتها بالتصعلك الفوقي والتدهور التحتي، مشيرا إلى أن هذا التصعلك بدأت ملامحه "حتى في التفاصيل الشكلية للرجال الذين تغيرت أزياؤهم في شوارع قسنطينة، لأنهم يتركون ملبسهم التقليدي من عمائم، وبرانس، وسراويل مطرزة، وبدأوا يلبسون البدلة الأوروبية أو من مخلفات أوربا المستوردة من مرسيليا"[12]. ولقد سجل مالك بن نبي أن هذه التحولات ما كان لها أن تحدث دون أن تترك أثرها الحاسم في القدماء من سكان مدينة قسنطينة، مثل جده الذي غادر الجزائر بسبب ذلك مصحوبا بأخ له، وابن آخر، غير والد مالك بن نبي الذي لم يستطع مرافقته لأن زوجته أبت مفارقة ذويها الذين استقروا بتبسة قبل نصف قرن.

إن هذا التدهور المتواصل لم يكن يواجه فقط بمثل هذا الموقف الهروبي، بل كان ثمة أجسام مضادة في الجسم الثقافي للمجتمع تبدي قدرا من الضراوة في مقاومتها مستمدة قدرتها على الصمود من ذلك المحفوظ لدى الأجيال من أخلاق كريمة وروح

سام لولاهما "ما كان تبقى شيء من ذلك الرصيد الذي لا يستطيع الوطن أن يعود بدونه إلى التاريخ"[13]. ويقدم لنا مالك نموذجا على ذلك ممثلا في جدته التي طالما غرست فيه حب الخير مصورة ما يقابله من جزاء، ونبذ الشر مبرزة ما يترتب عنه من عقاب، وطالما حدثته أيضا عن فضائل الصدقة في الإسلام، مستعينة في غرس ذلك كله بقصص مؤثرة. وسجل أن حكاياتها تلك هي التي دفعته، وهو صغير، إلى إنجاز عمل يراه فعلا أجدى عمل في حياته[14]، وهو انتزاعه من فمه قطعة من حلوى لذيذة، تسمى الرفيس، لم يكن أكل منها إلا ما يقارب نصفها، ليقدمها إلى فقير رفع عقيرته بالسؤال على باب بيتهم. وقد تنازل عنها، مع كونها وجبة استثنائية لم يكن يحظى بها إلا مرة واحدة في الأسبوع، كل جمعة، تعويضا عن شظف عيش يحياه بقية الأيام بسبب ضيق ذات يد أسرته، ذلك الضيق الذي أجبر والدته ذات يوم إلى أن تسلم إلى معلم المدرسة القرآنية، الذي كان يختلف إليه ابنها مالك، نظير أجرته، سريرها الخشبي.

إن هذه الثقافة المقهورة التي كان مالك بن نبي يؤرخ لانحسارها ومقاومتها تارة، واستبسالها في المقاومة والصمود تارة أخرى، هي التي كانت القاعدة التي انبنى عليها فكر مالك بن نبي نفسه، وقد تلقى أسسها من خلال التنشئة الاجتماعية الأسرية المشار إليها آنفا، ومن خلال الكتاب الذي كان يختلف إليه في فجر حياته، ومن خلال المسجد الذي كان يرتاده مع والده في تلك المرحلة من حياته في تبسة، ولكن الأمر لم يكن وقفا على ذلك. فقد أتيح له، كسائر أقرانه، أن يتلقى بعض مكونات هذه الثقافة عن طريق الرواة والقصاصين الشعبيين الذين كانوا يقصون المآثر الحربية للإمام علي أو لذياب الهلالي، في حومة السوق. كما أتيح له أن يتلقى لاحقا قدرا آخر من هذه الثقافة في المدرسة الإسلامية الفرنسية في قسنطينة التي تتلمذ فيها على يد الشيخ عبد المجيد، فتلعم منه حالات النحو وإنشاد بعض الأبيات من الشعر[15]، والشيخ المولود بن الموهوب الذي كان أحد كبار المصلحين، والذي كان يدرس علم الكلام والسيرة النبوية ويدرب فكره وروحه على اقتفاء السنة، على حد تعبيره[16]، والشيخ ابن العابد

الذي كانت دروسه في الفقه مذكرة ترد فكره إلى وسط عادل[17]. ولكن هذا التعليم النظامي لم يكن وحده هو المنهل الذي نهل منه مالك بن نبي أسس هذه الثقافة، فقد تشربها أيضا عن طريق القراءة. وقد حدثنا في مذكراته عن مواظبته، منذ كان في تبسة، على مطالعة صحيفة النجاح التي صدرت منذ عهد قريب في قسنطينة، والتي كان يرسله عمه في استعارتها من صديق له تصله إلى تبسة بانتظام، علما بأنه كان ينطقها بكسر النون ظنا منه أن هذا الشكل أكثر انضباطا مع قواعد النطق العربي، إلى أن تعلم لاحقا من الشيخ عبد المجيد نطقها خالية من اللحن[18]، وكذلك صحيفة الزهرة التونسية التي كانت توزع في الجزائر[19]، وصحيفة العصر الجديد التونسية كذلك والتي بدأت تصل أيضا إلى تبسة[20]. وحدثنا كذلك عن كتابين هامين يعدهما أبعد المنابع وأكثرها تعيينا لوجهته الفكرية[21]، وهما : الفشل الأخلاقي للسياسة الغربية في الشرق لأحمد رضا ورسالة التوحيد للشيخ محمد عبده بترجمة مصطفى عبد الرزاق متعاونا مع مستشرق فرنسي، وقد شهد لأولها الغني بوثائقه حول روائع المجتمع الإسلامي في أوج حضارته بأنه كان يعطيه معيارا عادلا لقياس فقره الاجتماعي الراهن الذي يبعث على الأسى، كما سجل أن ما في تمهيد مترجمي الثاني من معلومات عن غنى الفكر الإسلامي عبر القرون كان يعطيه نقطة استناد للحكم على فقره الفكري الهائل في الحاضر[22]. أما كتاب أم القارئ للكواكبي فقد قرأه في مرحلة لاحقة[23].

وينوه من جهة أخرى بقدر بالغ من الإكبار والتقدير بأفضال صديقه العبقري حمودة بن الساعي عليه، ذلك الصديق الذي ينعته تارة بأنه أسوته الحسنة ورائده الهادي[24]، ويخلع عليه طورا آخر لقبي المعلم والشيـــخ[25] لسعة ثقافته العربية والفرنسية ولطريقته في استخدام الآية القرآنية استخدام تفسير اجتماعي للحالة الراهنة للمجتمع الإسلامي، وهي طريقة أخذت بمجامع قلبه[26].

أما حواراته اليومية التي كانت تجري في مقهى، مع فئة من زملائه في الدراسة، فقد مكنته من تذوق العبقرية الشعرية الجاهلية ممثلة في امرئ القيس الذي أثار

اهتمامه، والشنفرى الذي انتزع إعجابه، وعنترة الذي جعله يحلم بالملحمة. وأما عبقريات الشعر الأموي والعباسي فقد خلبت لبه، إذ مارس عليه، على حد تعبيره، الفرزدق والأخطل ألوانا شتى من الإغراء الروحي. ومكنه الاتصال بجماعة أخرى ذات نزوع إلى المدرسة الحديثة من التمتع بشعر حافظ إبراهيم والرصافي، واكتشاف شعراء المهجر العرب، ذات يوم، جبران خليل جبران، وإيليا أبي ماضي. على أنه يذكر بعد ذلك أن ترجمة البحيرة للامارتين، قد كشفت له ولأقرانه لونا جديدا، هو لون الأدب الفرنسي المترجم إلى العربية على يد أساتذة الأدب العربي ومعلميه، وعلى رأسهم المنفلوطي الذي جعلتهم نظراته وعبراته يتنفسون الصعداء، ويطلقون الزفرات الحرى ويلملمون العبرات ويكفكفونها[27].

ومهما يكن من أمر فإن روافد هذه الثقافة العربية الإسلامية المهددة بالزوال حينذاك كانت متعددة في هذه المرحلة الأولى من حياة مالك بن نبي. ولكن الثقافة الأخرى، الثقافة المسيطرة، بقوة الحديد والنار، نعني الثقافة الغربية بوجه عام، والثقافة الفرنسية على الخصوص، كان لها حضورها القوي المؤثر في تشكيل وعي مالك بن نبي وتحديد وجهته الفكرية، في هذه المرحلة الأولى من حياته.

لقد دخل المدرسة الفرنسية في بلدة أسرته تبسه، حيث تلقى مبادئ اللغة الفرنسية على يدي مدرسة فرنسية تُدعى مدام بويل وقد قال عنها إنه ما يزال يحتفظ إلى اليوم "بذكرى حنية نحوها". وبعد انتقاله إلى قسنطينة كان لأحد معلمي المدرسة الفرنسية الإسلامية، ويُدعى السيد مارتن، بعض التأثير عليه، غير أن التأثير الحاسم في هذه المرحلة، كان لمدرس آخر يُدعى بوبرتيه، وليس ذلك بسبب دروسه في التاريخ القديم أو الأدب الفرنسي، ولكن بسبب توجيهه إياه لمطالعات خارجية فتحت آفاقا جديدة كما يقـــول[28]. فقد كان هو السبب في توجيهه لقراءة رواية التلميذ لبير بورجيه لتضاف إلى قراءاته السابقة لإبداعات كوكبة من القصاصين الفرنسيين كبيير لوتي الذي قرأ قصته لازيادي LAZYADE وكلود فرير الذي قرأ له قصة فاقدات

السعادة LES DESCHANTEE، كما قرأ بعد ذلك سلسلة أسرة بارديان PARDAILLANS لميشال زيفاكو[29]، ثم كتاب في ظلال الإسلام الدافئة للكاتبة إيزابيل إيبرهاردت الذي كشف له شاعرية الإسلام والحنين إلى الصحراء[30]، ومقدمة ابن خلدون بترجمة سيلفستر دي ساسي، ومروج الذهب في ترجمة لا يذكر صاحبها، وكتابا لكونديلك فيلسوف القرن الثامن عشر الفرنسي الذي يمكن أن يعد شيخ مدرسة علم النفس من وجهة ما[31]، إضافة إلى مطالعات في الصحافة الجزائرية الصادرة بالفرنسية كصحيفة الإقدام للأمير خالد، وصحيفة الراية لدندن، اللذين كان أبوه يتلقاهما[32]، وقراءات أخرى في الصحافة الفرنسية التي كان يصطفي منها جريدة الإنسانية L'HUMANITE لسان الحزب الشيوعي الفرنسي، وخصوصا مقالات الكاتبين كاشان وفايان كوتورييه، وجريدة النضال الاجتماعي لفيكتور سبيلمان[33].

إن هذه القراءات جميعها كانت تسهم في تشكيل رؤية مالك بن نبي، تلك الرؤية التي أعادت صياغتها بشكل جذري من بعد تجربته في باريس، حين ذهب إليها طالبا سنة 1930، وهي السنة التي احتفل بها الاستعمار في الجزائر بمرور 100 عام على احتلالها لها. لقد كان لإقامته في باريس الدور الأكبر في تغيير وجهته، ذلك أنه ما إن وطئت قدماه باريس حتى وجد نفسه منجذبا إلى متحف الفنون والصناعات، بقرب باب سان دونيس، حيث شرع في الاهتمام بالجوانب التكنولوجية للحضارة، وهو يشاهد بين روائع المتحف القاطرة الأولى التي تحرك بالطاقة البخارية، والطائرة التي عبر عليها بليرويو بحر المانش. ومنذ ذلك الحين لم يفتأ مهووسا بالبحث عن السبيل إلى استنبات هذه التقنيات في بلاد المسلمين في إطار انبعاث حضاري حدد له شروطه ومقوماته. ولقد أوضح مالك بن نبي أنه دخل إلى قلب المدنية الغربية من بوابات ثلاث:

1 ـــ بوابة وحدة الشبان المسيحيين التي انتسب إليها، وكان العضو المسلم الوحيد فيها، ولكنه تلقى فيها ما أسماه بدروس "في الفعالية، في الأسلوب، أو بكلمة

واحدة : في الحضارة"[34]. وقد مكنته تجربته هذه من الإحساس بجدوى العمل الجماعي من جهة، ومن إدراك أهمية استثمار كل ما بحوزة المرء مهما كان ضئيلا لتحقيق ما يرجوه من غايات، والمبادرة إلى الفعل دون انتظار. وفضلا عن ذلك فقد سمح له وجوده بين هذه النخبة من الشباب الفرنسي الذين انضووا تحت راية مؤسسة ذات طابع اجتماعي وروحي بعقد الصلة تلقائيا ـــ كما يقول بين القيم الاجتماعية الروحية وبين التقنية[35].

2 ـــ بوابة الأب مورو صاحب تلك السلسلة من الكتب التي كانت تصدر بعنوان : لتفهم مستهدفة تبسيط مختلف العلوم، من جبر وهندسة، وكهرباء، وطبيعة، وميكانيك... لقد غيرت هذه الكتب التي أقبل عليها مالك يلتهمها بنهم اتجاهه الفكري، لأنها أسكنت في نفسه شيطان العلوم، بل فتحت له باب عالم جديد يخضع فيه كل شيء إلى المقياس الدقيق للكم والكيف ويتسم فيه الفرد، أول ما يتسم بميزات الضبط والملاحظة[36].

3 ـــ بوابة زوجته الفرنسية خديجة التي أسلمت، ورافقته في رحلته هذه إلى عمق الثقافة الغربية، وكشفت له عن سمة يراها ضرورية في استمرار كل حضارة، وهي الإحساس بالجمال، وتجسيده في كل عمل وإنتاج.

إن مالك بن نبي ـــ كما لا يفوت القارئ الحصيف استخلاص ذلك من مذكراته، مثل التجسيد الحي للمثاقفة الفاعلة، التي سَلِمت من الوقوع في الانبهار الذي يعشي الأبصار، ويغشي على البصائر، كما حصل لكثير من مثقفي جيله. وإذا كانت ثمة عوامل عديدة من شأنها أن تيسر ذلك الانبهار، والذوبان في الثقافة المهيمنة، أو تسوغهما لو حدثا، وإذا كانت الظروف التي مرت بها الثقافة العربية الإسلامية في الجزائر عصيبة، وقد شهد بعينه تهاوي كثير من بقايا هذه الثقافة الموروثة، تحت معاول الثقافة الغازية التي ما انفكت تتعقبها لتجعلها تتروي في أركان بعيدة عن التأثير في

مجريات الأحداث بشكل أو بآخر، فإن مذكراته التي ضمنها عصارة تجربته، عكست التمثل الواعي لثقافة الآخر، فقد كان تعمقه في الثقافة الأوروبية سببا في تحرره من نفوذها، ومعرفته لمصادرها ولدوافعها الخفية وبواعثها العميقة، ولا سيما أنه جمع إلى جانب الثقافة العلمية ثقافة فلسفية واجتماعية واسعة الأرجاء عميقة الأغوار[37]. ومذكرات مالك بن نبي ذاتها تعبر بوضوح عن هذا التحرر من هيمنة هذه الثقافة. فلقد حرص، بكثير من الحصافة، والألمعية، على التأريخ لمختلف التطورات الحاصلة في الجزائر، وتتبع مسار دخول منتجات التكنولوجيا إلى هذه البلاد، وهو أمر انفرد به عن غيره ممن نحوا هذا المنحى من معاصريه، دون أن يسقط في هوة الانسحاق أو يقف فاغرا فاه أمام هذه المبتكرات التي اختزلت في نظر كثير من الناس تاريخ البشرية الطويل في سنوات معدودات. فهو مثلا حين يحدثنا عن قيام بعض المقاهي بالاستغناء عن حصرها ووِجَاقها التقليدي الذي كانت تحضر به القهوة، لإحلال كراسي وطاولات وآلات جديدة لتحضير القهوة محلها، يفعل ذلك بقدر كبير من الهدوء ودون انفعالات على الإطلاق. وعندما يؤرخ لدخول أول شاحنة برليي إلى بلدته تبسة يكتفي بالقول أنه اعتقد ـ وينبغي أن لا ننسى أنه كان طفلا صغيرا آنذاك ـ هو وأقرانه، بأنها لا تقوى على تخطي باب قسنطينة[38]. وخير ما يجسد ذلك ما نلحظه من إعجاب، أحيانا، في بعض المواضع لدى تأريخه لتسرب الثقافة المشرقية إلى البلاد، على نحو ما نرى مثلا عند حديثه عن دخول أول أسطوانة مصرية إلى الجزائر، فقد علق على ذلك قائلا : "والواقع أن الأسطوانة المصرية غدت من بعد عاملا قويا في التطور النفسي والسياسي في البلاد"[39]، وما نلحظه في مقابل ذلك من رفض، كما هو ملحوظ في حديثه عن دخول أول شريط سينمائي مصري اسمه الوردة البيضاء لجورج أبيض إلى الجزائر، فقد نعته بأنه كان والحق يقال : "عملا صبيانيا"[40].

إن مذكرات شاهد القرن حافلة بالتفاصيل الدقيقة التي قدمها مالك بن نبي بين يدي شهادته، لتبليغ فكرة استنهاضية للهمم ليس في بلاده وحدها، وليس في كل

بلاد المسلمين فقط، بل في كل البلاد المستضعفة التي كانت تقارع الاستعمار الغربي لاستعادة حريتها، وبناء ثقافتها على نحو جديد. وإذا كان كثير من كتابنا في بعض بلاد المشرق قد ملأوا الدنيا حديثا عن كتاب ومثقفين حملوا راية دعوة شعوبهم إلى المثاقفة الواعية، فإن كثيرا من الملام يمكن أن يوجه إليهم لإهمالهم العناية بهذا الصوت المتفرد من الجزائر الذي غامر صوب ضفة الثقافة الأخرى على الرغم من أن حملتها كانوا يقهرون بلاده، فارتاد أعماق بحارها، و لم يتوقف عند شطآنها أو خلجانها، ليعود بلآلئ وجواهر وأصداف لم يذهب بريقها ببصره، ويذهله عن رؤية الرصيد الذي يمتلكه مجتمعه، والذي لا يمكن أن يعود بدونه إلى التاريخ !

ألا يذكرنا ما ورد في مقطع من مذكراته، لدى حديثه عن أمه المريضة التي كانت تعالج لدى طبيب فرنسي يُدعى فيغاريلا، لكنها لم تكن تقنع به، بل كانت تيمم وجهها شطر شيخ يُدعى الشيخ سليمان تتقوى على علتها ببركته التي تشد أزر علم فيغاريلا، كما كانت تنتفع بخبرة معالج يستعمل الأعشاب الشعبية، "وهكذا صارت أحسن حالا بالتعاون المتبادل بين البـــركة والطب الحديث والطب الشعبي القائم على التجارب والخبرات[41]"، ألا يذكرنا ذلك بإسماعيل بطل قنديل أم هاشم ليحيى حقي الذي عاد من لندن مزهوا بعلمه الطبي ليستخدمه في علاج ابنة عمه فاطمة من مرض أصابها في عينيها، ثائرا على أسلوب تقليدي كان متبعا في علاجها متمثلا في قطرات من زيت قنديل يوقد في مقام السيدة زينب أم هاشم فلم يظفر بنتيجة، إلى أن انتهى به المطاف إلى استخدام الزيت ذاته لتحقيق النتيجة التي أخفق أول الأمر في الوصول إليها، فواءم هكذا بين العلم والإيمان، على حد تعبير يحيى حقي، مثلما واءم مالك بن نبي بين البركة والطب الحديث والطب الشعبي، مع فارق جوهري يتمثل في كون بن نبي لم يختزل في صورته الإسلام ودوره في البناء الحضاري في مجرد البركة دون سواها.

الهوامش

1. د. علي القريشي : التغيير الاجتماعي عند مالك بن نبي. الزهراء للإعلام العربي. القاهرة. ط 1. 1989. ص 32.
2. مالك بن نبي : مذكرات شاهد القرن ـــ الطالب. دار الفكر. بيروت. ط 1. 1970. ص 27.
3. د. أسعد السحمراني : مالك بن نبي مفكرا إصلاحيا. دار النفائس. بيروت. ط 2 . 1986. ص 17.
4. زكي أحمد : مالك بن نبي ومشكلات الحضارة. دار الصفوة. ط 1. 1992. ص 48.
5. محمد عبد السلام الجفائري : مشكلات الحضارة عند مالك بن نبي. الدار العربية للكتاب. ليبيا ـــ تونس. 1984. ص 56.
6. مالك بن نبي : مذكرات شاهد القرن. بإشراف ندوة مالك بن نبي. دار الفكر. 1986. ص 8.
7. د. عبد العزيز شرف : أدب السيرة الذاتية. الشركة المصرية العالمية للنشر. القاهرة ـــ لونجمان. ومكتبة لبنان. بيروت. ط 1. ص 7.
8. مالك بن نبي: مذكرات شاهد القرن. بإشراف ندوة مالك بن نبي. دار الفكر. 1986. ص 8.
9. المصدر نفسه. ص 14.
10. المصدر نفسه. ص 13.
11. المصدر نفسه. ص 14.
12. المصدر نفسه. ص 15.
13. المصدر نفسه. ص 18.

14. المصدر السابق. ص 16.
15. المصدر نفسه. ص 76.
16. المصدر نفسه. ص 106.
17. المصدر نفسه. ص 106.
18. المصدر نفسه. ص 78.
19. المصدر نفسه. ص 78.
20. المصدر نفسه. ص 140.
21. المصدر نفسه. ص 107.
22. المصدر نفسه. ص 107.
23. المصدر نفسه. ص 149.
24. المصدر نفسه. ص 108.
25. المصدر نفسه. ص 109.
26. المصدر نفسه. ص 109
27. المصدر نفسه. ص 110.
28. المصدر نفسه. ص 107.
29. المصدر نفسه. ص 111.
30. المصدر نفسه. ص 149.
31. المصدر نفسه. ص 198.
32. المصدر نفسه. ص 140.
33. المصدر نفسه. ص 153.
34. المصدر نفسه. 43.
35. المصدر نفسه. ص 35.
36. المصدر نفسه. ص 31.

37. د. أسعد السحمراني : مالك بن نبي مفكرا إصلاحيا. دار النفائس. بيروت. ط 2. 1986.

38. مالك بن نـــبي : مذكرات شاهد القرن. ترجمة مروان القنواتي. دار الفكر. ط 1. 1969. ص 58.

39. المصدر نفسه. ص 176.

40. المصدر نفسه. ص 333.

41. المصدر نفسه. ص 180.

قراءة في الفضاء الطباعي للنص الشعري الحداثي "الأهمية والجدوى"

الدكتور/ يحي الشيخ صالح

أستاذ محاضر، بقسم اللغة العربية وآدابها،

جامعة منتوري _ قسنطينة _ الجزائر

القصيدة العربية القديمة نص سمعي، بالدرجة الأولى، فالشاعر يتصل بمتلقيه بوساطة الإلقاء، بشكل مباشر ،كما كان الأمر في الأسواق الشعرية، كعكاظ ... أو عن طريق الراوي، وهو ما شكل أهم قناة للاتصال بالشعر، مع ما نتج عنه في الكثير من الأحيان من تغييرات على النصوص ،أدت إلى تغييرات على مستوى الدلالات أو المعاني ... وفي كلتا الحالتين، حاسة السمع هي الوسيلة الوحيدة للتلقي والإدراك والتذوق .... وبناء على ذلك جاءت القصيدة القديمة حافلة بعناصر جمالية موسيقية كثيرة، تمس الإيقاع (الوزن والقافية) وموسيقية اللفظة (فصاحة اللفظة بلاغيا وسلامتها من تنافر الحروف) وموسيقية الجملة (سلامتها من تنافر الكلمات) ...

وعندما دخلت الحضارة العربية الإسلامية عصر التدوين، خضعت القصيدة للكتابة، لكنها ظلت محتفظة بخصائصها السمعية دون أن تتحول إلى فن بصري، إلا قليلا.

في الأندلس، كان ظهور الموشحات بداية اهتمام بالفضاء المكاني يتناسب مع تطور الحضارة هناك، غير أنه، مع ذلك لم يكن مقصودا بالدرجة الأولى، إذ كان لا يزال الإنشاد، وربما السماع في حلقات المجالس، والغناء أيضا في مجالس الأنس واللهو... وسيلة اتصال مفضلة بين الشاعر ومتلقي شعره. وقبل ذلك ظهرت أشكال للقصيدة كالمخمس والمسمط وغيرها...تختلف في التسميات، وتتفق في التأشير إلى الاهتمام بالفضاء الكتابي، وإلى المستوى الحضاري المتقدم الذي أفرزها،وهو ما انتبه إليه القدماء، يقول ابن رشيق :

"وقد رأيت جماعة يركبون المخمسات والمسمطات، ويكثرون منها، ولم أر متقدما حاذقا صنع شيئا منها... وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير تميم بن المعز ومن ناسب طبعهما من أهل الفراغ وأصحاب الرخص"[(1)].

وإذا كانت كتابة النص الشعري الخليلي تتم على مستوى شطرين بينهما فراغ بشكل منتظم لا اختلال فيه، مما يؤشر إلى أساسه الذي هو رتابة الموسيقى وثباتها من

أول بيت إلى آخر بيت، فإن الموشح الذي أدخلت فيه تغييرات على مستوى التشكيل الموسيقي أو الوزن والقافية بعبارة أوضح، أصبح يكتب بتحديدات مغايرة تتناسب مع الإيقاع الجديد، فالبياض والسواد تغيرت مواقعهما، تبعا لتغير الإيقاع، فالشطران أصبحا ثلاثة مثلا في نص ابن خليف (ت نحو 670 هـ) :

هل من طبيب   لما ألاق   من الأسى

أو من نحيب   واشتياق   صباح مسا [2]

لكن الجديد المثير للانتباه، هو بداية النقاد التنظير للفضاء الكتابي والربط بينه وبين المعنى ولو بشكل عابر وبسيط ... يقول الرندي بصدد التفصيل الذي هو وضع الأبيات على شكل يتم فيه إقامة فواصل داخلية فيها، تحقق الإيقاع، لكنها لا تخل بالمعنى :

"والتفصيل أن يقسم الشعر بقسمين أو أكثر في مواضع متوازية من أبياته، فإذا فصل منه قسم من كل بيت عما قبله كان الباقي تام الوزن والمعنى، وينفك بذلك من القطع بحسب ما تقتضيه صنعة ذلك"[3].

ويورد أمثلة مختلفة لذلك، منها ما ينفك إلى ست قطع كقول الحريري :

جودي على المستهتر الصب الجوى   وتعطفي بوصاله لا تظلمي

ذا المبتلى المتفكر القلب الـدوي   واستكشفي عن حاله وترحمي

وصلي ولا تستكثري ذنبي الدنسي   وترأفي بالواله المتيم[4]

لكن ما تجدر الملاحظة إليه، هو أن شكل الموشحات وما شابهه من أشكال التجديد لم يكتب له الاستمرار في التطور، على المستوى الكتابي ولا حتى المستوى الصوتي الموسيقي، نتيجة سيطرة التقهقر والجمود في ما تلا فترته من عصور.

في العصر الحديث، ومع تطور وسائل الطباعة والنشر كما ونوعا، دخل النص الشعري مرحلة التسويق، وأصبحت الكتابة (الديوان، المجموعة الشعرية، الصحيفة) الوسيلة الأساس لاتصال المتلقي (القارئ) به، وأصبح بذلك فنا بصريا بالدرجة الأولى،

يُقرأ، أكثر مما يسمع. وأصبحت عملية تفسير النص وتأويله وقراءة دلالاته خاضعة في جزء كبير منها للإدراك البصري.

هذه الميزة الجديدة للنص الشعري دفعت النقاد إلى محاولة استغلال الفضاء الطباعي، أي ما يقع تحت بصر القارئ على الصفحة المكتوبة، لمؤازرة ما يحمله ـ النص ـ على مستوى اللغة من دلالات ومعان (غالبا)... يعمقها ويثري ما يجنح إليه القارئ من تأويل و قراءات.

الواقع أن النقاد والشعراء الغربيين هم أسبق إلى اكتشاف هذا المجال واستغلاله، إذ بدأوا بمحاولات بسيطة أول الأمر، على يد "مالارميه"(Mallarmé) و"رامبو" (Rimbaud) وغيرهما.

وقد تنبأ العالم السويسري فرديناند دي سوسير (Ferdinand de Saussure) بعلم شامل سماه "علم الدلالة" أو علم العلامات العام، ليس علم الألسنية أو الدلالة اللغوية إلا جزءا منه، لكنه لم يسع إلى إرساء دعائمه.

رولان بارث (Roland Barthes) بعده حاول القيام بتلك المهمة، وبخاصة في كتابه "عناصر في علم الدلالات" لكنه وإن تناوله باستفاضة إلا أنه لم يوفق إلى وضع أسسه وقواعده.

رومان ياكوبسون (Roman Jakobson) هو الآخر أشار إلى ضرورة الاهتمام بهذا العلم حين صرح بوجود "العلامات التي تخص الشعرية ولكنها لا تنتمي إلى علم اللغة فحسب، بل إلى نظرية الدلالات، وبتعبير آخر إلى علم الدلالات العـــام"(5) .

أما عند غريماس فقد اكتسب هذا العلم بكتاباته كثيرا من التحديد وضبط القواعد، إذ لاحظ وجود علامات غير لغوية في النص الشعري، ونوه بدراسته على أساسها، فـــ"يمكن أن يدرس المستوى العروضي عبر شكله الخطي : توزع النص

سطورها، ترتيب المساحات البيضاء ... علامات الترقيم أو غيابها، استعمال التنويعات الطباعية..."[6].

• من المحاولات الأقرب إلى التكامل في سبيل منهج لدراسة العلامات غير اللغوية، أو الفضاء الطباعي للنص الشعري ما قام به كل من دانييل ديلا (Daniel Delas) وجاك فيليوليه (jaques Filliolet) في كتابهما "الألسنية والشعرية" (Linguistique et poétique) الذي نشراه سنة 1973، حيث ذهبا إلى أنه "إذا ما وضعنا الإبلاغ الشعري في وضعية التواصل التي تخصه، فإن فكرتنا حول هذا الموضوع تؤكد على أن هذا الإبلاغ معروض على المتلقي، كشكل وكنظام، تحت هيئة معينة، لا تخفي، بل تظهر، إشاراتها الشعرية الخارجية، المترابطة مع الإشارات الداخلية وهي هيئة موزونة فيما يتعدى الصدف أو الموضات الرائجة"[7].

كل هذه الدراسات الساعية إلى تأسيس علم العلامات غير اللغوية في النص الشعري لم تستطع إلا تقديم المهاد النظري دون منهج أو مناهج محددة لدراسة النص على أساسها، وأصبحت بمثابة معالم يهتدي بها الدارس، لكن بالاعتماد على حصافته ونباهته، وعلى كثير من التجريب والذاتية ...

وكما حدث في كل فروع المعرفة في العالم العربي، فإن حركة الحداثة الشعرية العربية أخذت ـ من جملة ما أخذت عن الغرب ـ الاهتمام بالفضاء، وبخاصة الطباعي، في النص الشعري، فظهرت بحوث ودراسات ودعوات إلى إشراك صراع البياض والسواد على الصفحة في النسيج الدلالي، والى تجاوز اعتبار الكتابة وسيلة للقراءة الهجائية فحسب، ووجدت هذه الدعوات مجالا لها، خاصة في النص الشعري الحديث (الحر) الذي وفر له تحرره من سيطرة هندسة البيت الصارمة، مجالا رحبا لاستغلال عناصر الفضاء الطباعي بمختلف أنواعها وأشكالها : من أحجام الخطوط وأنواعها، ومن علامات الفصل والوقف والتعليق، ومن صراع البياض والسواد على رقعة الصفحة، واحتلال كل منهما مواقع على حساب الآخر، ومن الرسوم والأشكال والصور، ومما

يتصل بالنص من إحالات وهوامش، ومقدمات وعناوين وتعليقات وإهداءات ... ومن الأشكال الهندسية التي تحيط به أو بأجزاء منه على نحو ما : كالدوائر والجداول والمستطيلات ...ثم جاءت تقنيات الإعلام الآلي وفنياته المتطورة، لتضيف إلى كل ذلك عناصر إبداعية أخرى، كمئات (بل آلاف) الخطوط الموظفة بأحجامها المختلفة كبرا، وسمكا ... وتدرج الألوان والبياض والسواد ...لكن ذلك كله يحكمه ضابط محدد هو قصدية الشاعر التي تنبني عليها أية قراءة للعناصر غير اللغوية، "فحيثما نرى أن الكاتب يسعى بقصد إلى الاستفادة من الامكانات الكتابية المتاحة، فإنه من المناسب _ فيما يبدو _ أن نعتبر ذلك التوظيف جزءا لا يتجزأ من النص"[8].

لقد عرفت الساحة العربية ،في إطار تفتحها على الحداثة العربية، جملة من الدراسات الرائدة لعدد من الباحثين والدارسين العرب في هذا المجال الجديد، كمحمد بنيس ومحمد الماكري وشربل داغر، وغيرهم ... أنتجت مهادا معرفيا نظريا يستحق التنويه، لكنه بحاجة إلى تراكمات تعمقه وتثريه، وبخاصة في الجانب التطبيقي على النص الشعري، الذي يفتقد المنهج أوالمناهج المحددة التي يمكن توظيفها مفاتيح من قبل القراء والنقاد... وبصورة عامة فتلك الدراسات بالرغم من ريادتها لم تصل درجة التقنين والتحديد الدقيق، بل سجلت مجرد معالم ترشد القارئ، والناقد الذي تعود إليهما بالدرجة الأولى مهمة الإبحار في عالم جديد، مثير وطريف، ولعل الأمر، في نظرنا، لا يخلو من عوامل يمكن تحديدها في ما يأتي :

- حداثة الموضوع في أساسه، وانتماؤه بصورة شبه كاملة إلى النقد الغربي، وعدم وجود جذور له في تربة النقد العربي إلا قليلا، كما رأينا بالنسبة للموشحات وما شابهها .
- عدم وجود تراكم شعري إبداعي يسمح بإجراء الدراسات والتطبيقات عليه، فكل ما يدخل في إطار هذه الدراسات إنما هو القصيدة الحديثة عند بعض شعرائها، ممن يمارسون التجريب، ولهم اطلاع على النقد يسمح لهم بإيجاد علامات غير لغوية في

نصوصهم، لا يضعونها بصورة اعتباطية، أو حلية للنص، بل بدراية تجعلهم يوظفونها للإيحاء بدلالات تدعم الدلالات اللغوية، وتسير في اتجاهها، ولا تناقضها أو تختلف عنها. وهذا لا يتسنى في الواقع، بشكل عام، إلا لفئة من الشعراء يطلق عليهم "الشعراء المنظرون" وهم الذين يعللون لتقنيات فنهم، ويمارسون تطوير أدواقم، وكتاباقم تأتي غالبا لإثبات مقولات أو تقنيات، أو نظريات نقدية، وهم لذلك قلة في الشعر العربي.

إذا كانت أية دراسة للفضاء الطباعي في أي نص قضية نقدية، لها دور أساس في تلمس جماليات النص، وتتدخل في الحكم عليه أخيرا ... فإنها، من ناحية أخرى قضية المبدع، لأن توظيف عناصر الفضاء الطباعي لا تتحقق عفويا أو اعتباطا، أو نتيجة الملكة الشعرية، بل لا بد لها من قصدية، يقف خلفها جهد الشاعر ومتابعاته لحركة الحداثة ومستجداقا... وسعيه الدءوب إلى تطوير أدواته الفنية، مما يطرح إشكالية الثقافة والإطلاع بالنسبة للمبدع، الذي ترفض الحداثة أن تتركه قابعا وراء إبداعه، قانعا بشاعريته وموهبته، وتأبى إلا أن تجعله لاهثا وراء الإطلاع والتثقف، متجاوزا نفسه على الدوام... إذ لم يعد الاحتذاء واقتفاء المعروف إبداعا، بل اختراع الجديد هو الإبداع، و"التناغم ليس هو التجاوبات المثالية لأشكال نهائية في السابق، بل هو ابتداع تجاوبات جديدة"[9].

إن عناصر الفضاء الطباعي في النص الشعري الحديث كثيرة، لكن البعض منها لم يستطع في الدراسات المنجزة لحد الآن أن يثبت وجوده، ودوره في الدلالة إلى جانب اللغة، فكانت تلك النصوص إلى التلاعبات اللفظية أقرب، وكانت الدراسات النقدية حولها إلى الدراسات الإحصائية والرياضيات أقرب منها إلى دراسة النص الشعري، وفي هذا البحث لن نتعرض لهذا النوع من النصوص، بل، فحسب، للتي تحقق تجلياقا الشكلية علاقات ما بالدلالات اللغوية ؛وفقا للعناصر الآتية :

1 ـ الحواشي :

تجدر الملاحظة أولا إلى أن الحواشي في حقيقتها لا تخرج عن الدلالات اللغوية، لكن اعتبارها من الفضاء الطباعي ناتج من استقلاليتها عن متن النص الشعري، ومادامت دلالاتها لغوية فمن المفروض أن تجد، بصيغة أو بأخرى، مكانا لها في المتن، غير أن الشاعر بإزاحته إياها إلى خارجه إنما يهدف إلى إضفاء دلالات أخرى عليها (مكانية) تضاف إلى دلالاتها اللغوية، مما يجعل اعتبارها جزءا من الفضاء الطباعي الدال، ودراستها على أساسه عملا منهجيا تفرضه طبيعتها المزدوجة .

تختلف الحواشي في طبيعتها ،فهي إما إهداءات، أو إحالات إلى نصوص ما، وإما شواهد مقتبسة من نصوص أخرى، أو إشارات إلى مناسبة القصيدة ... ومن الممكن دراستها أدبيا على أساس التناص الذي تحتل في بحوثه مكانة مميزة عند الغربيين والعرب على السواء، وتتخذ شكل المناصات الخارجية، تمييزا لها عن النصوص الغائبة التي تتعالق مع النص الحاضر بالاندماج فيه، وتشكيلها جزءا لا يتجزأ من المتن دون أية إشارة إلى مصادرها.

ظاهريا، وبصرف النظر عن المستوى الطباعي تلعب الحواشي دورا هاما في التخفيف من درجة الغموض ـ التي يعتبرها الكثيرون من عوائق قراءة النص الحداثي ـ بطريقة "ذكية" لا تلغي الغموض على مستوى النص لاعتباره من جمالياته... فهي تجعل الشاعر "يخفف من درجة الغموض التي بات يشتكي منها البعض مع القصيدة الحديثة "[10].

وإذا كان شربل داغر يستبعد هذه الفرضية بدليل أن الحواشي لا تتوفر غالبا في القصائد التي يشيع فيها الغموض، فإن الأمر، في نظري، عائد إلى مدونة هذا الباحث التي تعود إلى فترة مبكرة[11] نوعا ما في مسار الحداثة، حيث لم يتمثل بعد الشعراء مقولات النقد في مجال الفضاء الطباعي بشكل عميق، دليلنا في ذلك هو ما نشهده مؤخرا من لجوء كثير من الشعراء إلى تقنية الحواشي تخفيفا للغموض، وتقصيرا لمسافة

البحث والتيه عند القارئ، لأن أكثر ما تعتمد فيه هذه التقنية هو الإحالات إلى مصادر النصوص الغائبة في إطار التناص الذي يستدعي نصوصا توظف في المتن بشكل يعتمد الاختزال والإشارة، وأغلبها يعود إلى مصادر تراثية صوفية وتاريخية يصعب العودة إليها في مظانها.

في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي[12]، مثلا، تتجلى هذه الظاهرة بشكل يسترعي الانتباه، فالهوامش كثيرة وثقيلة، حتى لتكاد تتساوى أحيانا مع عدد الأسطر في المتن، وكلها إحالات إلى مصادر النصوص الغائبة التي يستدعي المتن دلالاتها بطرق مختلفة (معاضدة/مناقضة) عن طريق توظيف الشاعر تقنيات التناصّ وتجلياته، وبالرجوع إلى التراث الديني (القرآن الكريم) والموروث الصوفي (الشعر الصوفي) والتاريخ العربي الإسلامي لاستنطاق بعض أحداثه ووقائعه بشكل ما، وفي اتجاه ما.

الشاعر عز الدين المناصرة من أسبق الشعراء العرب إلى توظيف تقنيات الإحالة في النص الشعري، لاستدعاء دلالات قد لا يتسع متن النص جماليا أو ظرفيا...

في قصيدته "أضاعوني"[13] المذيلة بأربعة هوامش، يستدعي الشاعر من خلالها النص القرآني، وشعرا لثلاثة من الشعراء العرب القدامى، تصب كلها في إطار قضيته الأساس (فلسطين)، وعلى المستوى الشكلي الطباعي يتحقق نوع من التوحد في الرؤية بين الشاعر ومصادره، لكن مع احتفاظ كل باستقلاليته، واحتفاظ النص بإيحائيته وشيء من غموضه. يقول المناصرة :

قال الشاعر المنفي حين بكى
أضاعوني
وأي فتى أضاعوا"[14]
والآخرون تنكروا : "اذهب وربك قاتلا"[15]
وكأنهم ما مرغوا

تلك الذقون

على فتات موائدي

"والله لا يذهب ملكي باطلا"[16]

وسمعت والينا يقول وعينه

فيها القذى

"لا يسلم الشرف الرفيع من الأذى حتى تقال على مسامعه الخطب[17]

حيث ترد النصوص المستشهد بها بين مزدوجتين، مع إحالات إلى أصحابها في الهامش في نهاية النص، وردت متسلسلة كما أثبتناها أسفل الصفحة . وهذه التقنية تختلف ـ طباعيا ـ عن الاقتباس أو إدماج النص الغائب في الحاضر بالإحالات المرفقة، ولهذا الاختلاف غير اللغوي أثره على الجانب اللغوي للنص أيضا ... فالمناصرة إنما يتبنى مواقف معينة في النص، يتشبث بأصالته فيها، ويتحمل مسؤوليته فيها، لكن يدعمها بمواقف أخرى من التراث العربي ومن القرآن الكريم، لا يريد لمواقفه أن تذوب فيها أو يصبح مجرد مردد لها، وهذه الاستقلالية مع تلمس الدعم في الوقت نفسه تحققت عن طريق الفضاء الطباعي بالإشارة الى المصادر كما يتم عادة في البحوث والدراسات.

2 ـ العناوين

تتخذ العناوين بعدها المكاني الطباعي بما يلحقها من تمييز في حجم سمك الخط دائما، وفي اختلاف نوع خطها عن نوع خط النص في كثير من الأحيان، وفي ما يلحقها من علامات الترقيم أحيانا أخرى ...

بصرف النظر عن الدلالات اللغوية للعناوين، نراها تلعب دورا هاما في توجيه القارئ والتأثير عليه بتقنيات كتابتها وتميزها ... لكنها أيضا توظف من قبل الشاعر الحداثي لتقول أشياء لا يقولها النص ولا هي نفسها لغويا، وذلك باستحداث تجليات تتأبى على التقعيد والنمطية، وتستغل الجانب الشكلي الطباعي.

في قصيدة "فضة تتعلم الرسم" لعبد الله الصيخان، نرى الشاعر يكتب للنص عنوانا هو المذكور، لكن مباشرة تحته وفي بداية السطر يكتب عنوانا فرعيا هو "استحضار"، والقارئ الذي يطّلع على النص سيتولد لديه توقع قوي بأن العنوان الفرعي المتقدم ستتبعه عناوين فرعية أخرى (عنوان واحد آخر على الأقل)، لكن وبعد قراءة النص الطويل (سبع صفحات) يفاجأ القارئ بأن ذلك العنوان الفرعي وحيد لا ثاني له.

الأمر لا يخلو من قصدية من الشاعر في نظري، لأنه يتم على أساس لا منطقي واضح في الظاهر، فالعنوان الفرعي الأول يتطلب ثانيا أو أكثر، لكن ذلك لا يتم ،مما يجعل القارئ يتساءل: ما قيمة ذلك العنوان الفرعي مادام مكتوبا في أعلى النص، ويشمل النص كله مثل العنوان الرئيس تماما لكتابته تحته مباشرة وقبل أية لفظة في المتن؟ إن وظيفة العناوين الفرعية هي أن يؤشر كل واحد منها إلى دلالة أو دلالات معينة يحملها الجزء الذي يحدده من النص ،مع ارتباطها بشكل عام بدلالة العنوان الرئيس، لكن أن يوجد عنوان فرعي وحيد مكتوب في أعلى النص تحت العنوان الرئيس فمعنى ذلك أن دلالة الفرعي تنسحب على النص كاملا، وفي الحالة هذه، كان من المفروض أن يدمجه الشاعر مع العنوان الرئيس مادام الاثنان يقومان معا بمهمة واحدة.

تفسير ذلك في نظري (وليس ضروريا أن يتوافق مع أي تفسير آخر في ظل نظرية تعدد القراءات) يمكن توضيحه بما يأتي :

لقد أومأنا سابقا إلى أن الفضاء الطباعي يجد قراءات له في ظل القراءة العامة اللغوية للنص، إذ يفترض فيه أن يكون مؤشرا إلى دلالة تدعم دلالة النص اللغوية وتعمقها... وبدون ذلك يصبح عبثا وإجراءا شكليا لا قيمة له البتة، يشبه التلاعبات اللفظية والكتابية في عصور الانحطاط؛ وبتأملنا النص المتن نجده يصور حالة التردي العربي باستحضار قطع من الحياة المعاصرة يكتنفها التقهقر والسلبية ... بعد إشراق :

فضة الآن ترسم جمجمة وحقولا

وتسألني عن أبي

ـ كان نهرا من الضوء والأسئلة

كان يعشق طين الجزيرة حتى البكاء

ويروي عن الموجة المقبلة

آل إلى الأفول :

جمعتنا المواجع يا فضة العربية وانتعلت فمنا لغة القاعدين ...

ضائعة في الصباح ملامح منزلنا العربي

وضائعة في المساء إذا جعلته النساء خمارا من الضوء " [18]...

وفي إطار هذه الدلالة للنص، يجد العنوان الفرعي اليتيم قراءة له، فهو "استحضار" يعني لغويا : طلب الحضور أو القيام بالإحضار، ومادام عنوانا وحيدا فالشاعر يومىء إلى أن الوطن العربي لا يزال في أول خطوة له، وأن عليه أن يقطع مراحل ... لكنه لا يزال في الأولى، وأن الأخريات لا وجود لها، ولا شيء يؤشر إلى قربها، بل إن نتيجة المرحلة الأولى لم تتم، فهي طلب شيء لا غير، وطلب الشيء لا يعني الحصول عليه أبدا، مما يؤشر إلى مأساوية الطرح، وكأني بالشاعر ينهي إلينا أنه قرر كتابة عدة عناوين فرعية تبعا للقضية المطروحة في النص، لكنه لم يعثر إلا على مرحلة واحدة.

3 ـ علامات الترقيم :

تعني علامات الترقيم كل ما يوظف في الكتابة دون أن يكون من حروفها، كالنقطة والفاصلة والقاطعة والأقواس والوصلة والمزدوجتان، وعلامة الاستفهام والتعجب ونقاط التعليق أو الاكتفاء ...

وعلامات الترقيم "لا أثر لها في سلسلة الكلام أثناء القراءة بصوت مرتفع كعلامات صوتية، ولكن يبرز أثرها كعلامات ضابطة للنبر"[19]؛ وهي عموما ليست علامات لغوية، لكنها قد تؤدي معنى العلامة اللغوية : فقولنا مثلا : ذهبتَ إلى السوق؟ له دلالة قولنا: هل ذهبتَ إلى السوق ... حيث عوضت علامة الاستفهام "؟" أداة الاستفهام اللغوية "هل"، ويبقى الفرق بينهما أساسيا؛ فبينما تدرك الثانية سمعيا، لا تدرك الثانية إلا بصريا.

إن علامات الترقيم أصبحت من العناصر الشكلية التي يتفنن الشاعر الحداثي في توظيفها بطرق لا تخلو من دلالات...

فالشاعر إبراهيم أحمد أبوسنة، مثلا، في قصيدته "إلى زهرة الأقحوان"[20] يوظف علامة الحذف (ثلاث نقاط) بشكل مثير للانتباه، وقد أحصينا في نصه الذي يحوي خمسين سطرا شعريا تسعة وأربعين علامة حذف، مما يجعلنا أمام ظاهرة شكلية طباعية لا بد من التوقف عندها.

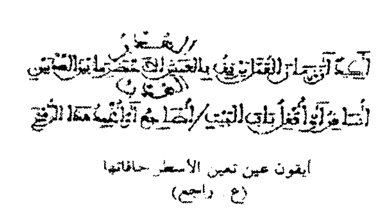
وبالعودة إلى دلالات النص في جانبها الأدبي اللغوي نجد أنها تقديم صورة عن "اعتقال المكان" للإنسان، وممارسته الحصار الذي يفرض عليه الانحناء للعواصف، ثم التفكير في الهجرة والرحيل ... ليكتشف أن ذلك أيضا مستحيل، وأن عليه أن "ينحني" للمكان الذي يمارس عليه السلطة المطلقة... الشيء الذي يضفي على النص طابعا من الرمزية (زهرة الأقحوان المتسمة بالبياض والصفاء) لخطورة الموضوع وحساسيته، وبالتالي يجعل الشاعر لا يستطيع أن يقول كل شيء بصدده، ومن هنا تأتي قراءة تلك العلامات الدالة على الحذف، فهي ـ في نظرنا ـ بانتشارها في النص بتلك الكثافة تؤشر إلى أن الشاعر لم يقل كل ما يودّ قوله، وأن ما حذفه أكثر مما أثبته، وبالتالي فهو بذلك يوجه القارئ إلى قراءتها على هذا الأساس تعويضا عن الكلام المحذوف رغما عنه.

4 ـ الأشكال

يلجأ الشعراء أحيانا إلى أشكال هندسية مختلفة، كالدوائر والمربعات والخطوط المنحنية أو المستقيمة أو المنكسرة... يرفقون بها نصوصهم بتجليات مختلفة أيضا ،كأن تجانب النص أو تحيط به، أو بجزء منه، أو تفصل بين فقراته ...

الكثير من تلك الأشكال يوغل في الغموض والتجريد، ويتأبى على القراءة التي تنطلق من النص لتنتهي إليه، ذلك ما نجده مثلا في نصوص لعدد من الشعراء المعاربة (محمد بنّيس وبلبداوي) كهذه النصوص :[21]

أيقون شجرة جسمها الأسطر
(بلبداوي)



أيقون عين تعين الأسطر حافاتها
(ع. راجح)



أيقون علامة مرور
تعين الأسطر حافاتها
(بنيس)

الذي يهمنا من نصوص الأشكال هو ما تتأكد العلاقة الدلالية بين مستواه اللغوي ومستواه الفضائي الطباعي، وهو ما نجده ماثلا في عدد من نصوص الشاعر سعدي يوسف مثلا[22].

سعدي يوسف مغرم بتقنية الأشكال التي تستغل الفضاء النصي بطريقة تضفي على الدلالات أبعادا تعمقها وتثريها، ويركز على تقنية الفتح والإغلاق.

في نص "البستاني"[23] نجد ثلاثة مستطيلات تقابل ثلاثة مقاطع شعرية أيضا، أي ستة مقاطع ثلاثة منها مؤطرة، وثلاثة حرة، والنوعان يتقابلان على الصفحة كأنهما شطرا البيت في القصيدة الخليلية :

منذ أن كان طفلا تعلم سر المطر
وعلاماته :
الغيم يهبط في راحة الكف
والأرض تقنط
والنمل كيف يخطط أرض الحديقة...
والجذر يهتز في سره ...
والشجر

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائما
وأحيانا يسير إليها بلا نجم
الأصدقاء الذين أحبهم يفتحون الأبواب
من القنيطرة إلى القنطرة
إنه لا يحب البرتقال
لكنه يحب استئجاره

منذ أن كان طفلا تعلم أن المطر
حين يأتي رذاذا
فلا برق في آخر الأفق
لا رعد في القلب ... لا موجة في نهر
....

في سيدي بلعباس مقبرة بيضاء
وفي الأعياد ترتدي الأبيض والأخضر
عباءات النساء
والصنوبر
كثيرا ما فكر أنه سيدفن فيها

غير أنك تعلم أن الحياة التي اتسعت كالعباءة في الريح سوف تسوق المطر ليلة، هائجا كالجواميس ... سوف يجيء المطر ولا برق في آخر الأفق لا رعد في القلب ... لا موجة في نهر	أي قصيدة يكتب الهواء مختوم في زجاجة واللسان خشبة جففها الكحول

هكذا نتعلم

أو نتكلم

أو ننتمي للشجر

إن القارئ ليحتار في أية طريقة يسلكها في قراءة النص، أقراءة المقطع المفتوح ثم المغلق، أي قراء ة عمودية لكل "شطر" على حدة، أم قراءتهما معاعلى مستوى أفقي؟، ويبدو أن القراءتين مطلوبتان، فنحن أمام نصين لكل منهما حقله الدلالي، الأول المفتوح يتحدث عن البستاني وما علمته الحياة من تجارب، أو الطفل في مرحلة التعلم، والثاني المغلق يتحدث بضمير الغائب عن الشاعر نفسه، وعن معاناته وتشرده .

أول ملحوظة ندخل بها عالم هذا النص هي الإشارة إلى مدى التناقض بين "العمودين، على المستوى الدلالي اللغوي، فالأول (على اليمين) يتحدث عن طفولة الشاعر، وماضي حياته بكل ما فيهما من تفتح وانطلاق وتفاؤل ... أما الثاني فيتحدث عن كهولته، عن حاضره الصعب الذي لا يخلو من قيود، لذلك جاء الأول مفتوحا طباعيا، والثاني مغلقا (النص داخل إطار كامل من جميع الجهات).

القراءة التي نراها أقرب إلى النص في سياقه اللغوي تتلخص في ما يأتي :

بالنسبة للمقاطع المفتوحة من النص، نرى أنها تقوم على اعتبار ضمير الغائب فيها عائدا إلى الشاعر نفسه، حيث لا يتحدث عن بستاني بالمعنى المعجمي وإنما عن نفسه، في طفولته (مرحلة التعلم، مرحلة الاعتناء بالأشجار لجني ثمراتها مستقبلا) وبالتحديد يرسم لوحة لواحدة من شيطنات الصبا أو المراهقة ... وتأمل المقاطع في صورها يوحي بذلك : (الغيم يهبط. في راحة الكف. الجذر يهتز. رعد في القلب. العباءة في الريح. تسوق المطر. هائجا كالجواميس ...).

أما بالنسبة للمقاطع المغلقة (على اليسار) فإنها ترسم لغويا صورة لحياة الشاعر الحاضرة (فترة نظم القصيدة)، فترة الكهولة، وتتسم بالتجهم والمعاناة وثقل المسؤوليات التي تعكر صفاءها، والتعلق بالقضايا التي يؤمن بها الشاعر فيها وتؤرقه (قضية فلسطين) ... والشعور الممضّ بالغربة في المنافي : في المغرب الأقصى (القنيطرة)، وفي الجزائر (القنطرة وسيدي بلعباس)[24]، حيث يبلغ في هذه الأخيرة شعوره بالضياع واليأس من العودة أوجه، إذ يفكر في أنه سيدفن في مقبرتها.

في المقطع المغلق الأخير يبلغ الشاعر درجة الاختناق، فيتساءل عن جدوى كتابة الشعر، أية قصيدة يكتب وهو يعدم هواء للتنفس ؟ وعلى المستوى الطباعي يحقق هذا المقطع ـ بشكل جدير بالتأمل ـ تلاحما مع المستوى اللغوي في دلالاته، حيث ينحسر ويختنق هو الآخر كالشاعر ولا يتجاوز ثلاثة أشطر (مقابل المقطع الموازي المفتوح الذي يمتد إلى سبعة أسطر، بل ثمانية لأن السطر الأخير فيه يحوي سطرين) وما يعمق دلالة هذا الاختناق وجود فراغ (بياض) بين السطر الثاني والأخير يؤشر إلى انقطاع الكلام.

في المقطع الأخير تتشكل النهاية على المستوى اللغوي والطباعي معا، إذ يجمع بين خصائص نوعي المقاطع في آن واحد، فهو مفتوح، لكنه على اليسار أي في مكان الانغلاق، وهو مقتضب جدا، مما يعني أن الجزء المنفتح من حياة الشاعر مآله إلى

الانغلاق وإن بدا ظاهريا أنه منفتح (زوال الإطار)، لأنه، ببساطة، يوجد في مكان الانغلاق (يسار الصفحة).

وهكذا تتسم العلاقات بين مرحلتين في حياة الشاعر بالتناقض (انفتاح/ انغلاق، انطلاق/اختناق) وجاءت تقنية الإغلاق لتؤشر إلى أن طفولة الشاعر انتهت ولا علاقة لها بحياته الحالية، حيث تناقضها وكأنهما حياتان لشخصين اثنين، ثم إن فتح نص الطفولة يتناسب مع تفتحها وانطلاقتها واندفاعها ... كما يتناسب إغلاق نص الرجولة مع تعقدها وصعوبتها وتحدياتها، وكل هذه التناقضات يكرسها الشكل الطباعي على النحو الآتي :

المقطع الأول :	المقطع الثاني :
• ـ على اليمين	ـ على اليسار
• ـ مفتوح	ـ مغلق
• ـ طول الأسطر وكثرتها	ـ انحسار الأسطر وقلتها
• ـ الحديث عن الطفولة والتعلم	ـ الحديث عن الكهولة والمسؤوليات
• ـ عناصرالحياة : الغيم، المطر، الرذاذ...	ـ عناصر الفناء: المقبرة ـ الدفن ...

5 ـ الرسوم :

يعمد كثير من الشعراء إلى تطعيم نصوصهم برسومات تقابلها في صفحات مستقلة، أو تمتزج بها في الصفحات نفسها، أو تشكل خلفية لها... ويبدو أن تلك الرسوم تدخل في محاولات بعض الشعراء استغلال الفضاء الطباعي لتحقيق مزيد من الدلالات، مثلما هو الأمر بالنسبة للعناصر الفضائية الأخرى ... وإن كان بعض

الباحثين في هذا المجال يعيدون سبب توظيفها من قبل بعض الشعراء إلى ما أسموه "التجاور" أو "التساكن" مع الجريدة اليومية أو المجلة الأسبوعية، فباتت مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم للقصيدة مسألة مطلوبة، مثل مصاحبة الصورة الفوتوغرافية أو الرسم (الكاريكاتوري أو الشرحي) للخبر الصحفي أو التحقيق ..."[25].

وبالرغم من وجاهة الرأي وصدقه على شريحة واسعة من الشعراء إلا أنه لا يخلو من تعميم، ولا يصدق على الشعراء الحداثيين الذين يتجاوزون مسألة "التجاور" إلى هاجس الإبداع والتجريب وقصد استغلال الفضاء الطباعي لتعميق دلالات النص اللغوية بأخرى غير لغوية ...

الواقع أنه يجب التفريق بين نوعين من الرسوم، أو ثلاثة بالتحديد :

- رسوم وضعها الشاعر بنفسه، أي بريشته، وتطلبت مهارة ما في التصوير لديه، فهو صاحبها الأول والأخير.
- رسوم وضعها فنان معين بطلب من الشاعر، الذي يعود إليه اقتراح تشكيلة الرسم وخصوصياته.
- رسوم لا علاقة للشاعر بها، وضعتها الهيئة الطابعة أو الناشرة، مثل المجلة أو الجريدة التي ينشر فيها النص الشعري المصاحب للرسوم.

ولعل من الواضح أن النوع الأول، وإلى حدّ كبير النوع الثاني، هما اللذان يدخلان في مجال استغلال الفضاء الطباعي للإيحاء بدلالات إضافية للدلالات اللغوية، وهما اللذان يتطلبان اهتماما وتحليلا من قبل القارئ.

أما الثالث فلا يعدو أن يكون قراءة ما للنص في أحسن الأحوال من قبل الراسم أو الموظب أو الطابع ... لانتفاء العلاقة بينه وبين المبدع الشاعر، وفي أحيان كثيرة لا يتعدى تلك الإضافات "وسائل الإيضاح".

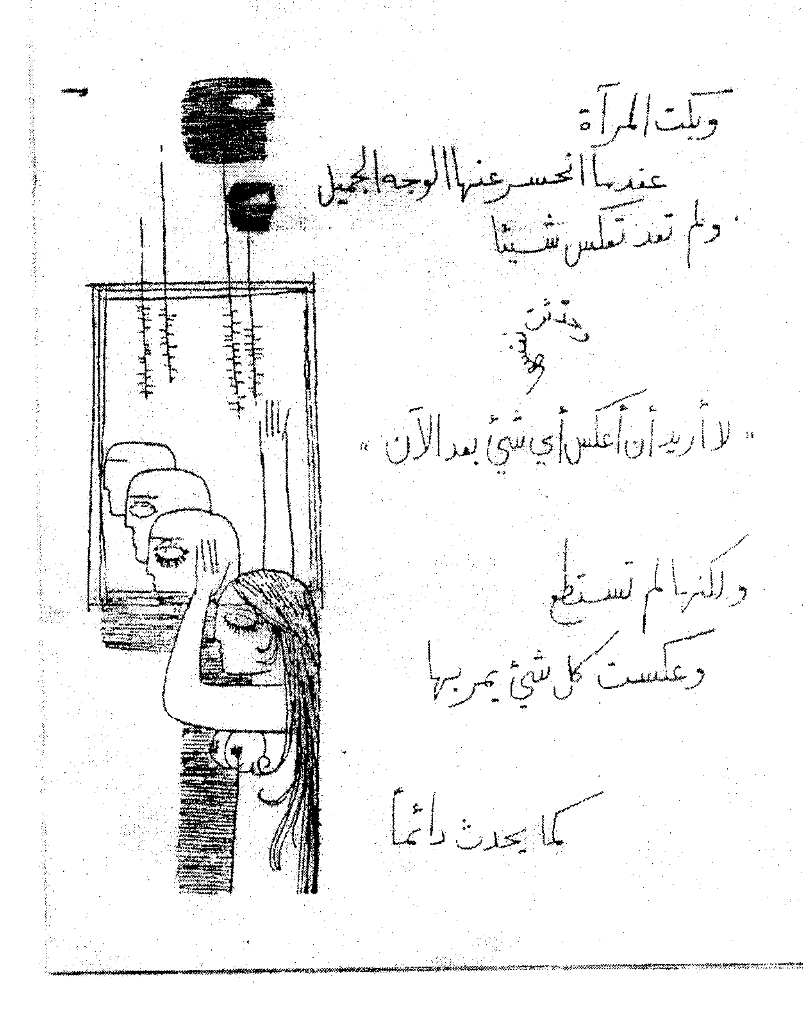
ولعل النوع الأول نادر وجوده، لأنه يتطلب شاعرا راسما، غير أن الثاني أكثر انتشارا، وهو يقترب كثيرا من الأول عندما يتم الاشتراك الفعلي بين الشاعر والرسام،

منذ البداية في كتابة النص/الرسم، أي الاشتراك في الإبداع بصورة تامة، ونقدم مثلا لذلك بنصين لعبد القادر أرناؤوط ونذير نبعه، نسجلهما هنا عن طريق النسخ التصويري كما نشرا أول مرة[26].

عبد القادر ارناؤوط ، نذير نبعه

الموت طفل أعمى




وبكت المرآة
عندما انحسر عنها الوجه الجميل
ولم تعد تعكس شيئاً
حدثت
نفسها
« لا أريد أن أعكس أي شيء بعد الآن »
ولكنها لم تستطع
وعكست كل شيء يمر بها
كما يحدث دائماً

نجازف بمقاربة النص الأول، ومحاولة "الإمساك" بأية دلالات يشي بها الفضاء الطباعي فيه، مع الإقرار، مسبقا، بأن ما نقدمه مجرد قراءة للنص تحاول استنطاق "عناصره" غير اللغوية (الرسم)[27] بأقصى ما يمكن من الالتصاق بالفضاء، بعيدا عن الافتعال ولي أعناق الظواهر والتجليات، بغية تقديم نموذج عملي لما أشرنا إليه من مهاد نظري.

النص الأول "الموت طفل أعمى" يطرح، في نظرنا، إشكالية الموت في جانبها الميتافيزيقي الموغل في القدرية، والمفاهيم التي يشكلها الناس حوله بصورة خاطئة، وربما "متجنية" على الموت، فهو مجرد منفذ للإرادة الإلهية، لا يملك إلا أن يفعل ما خلق له، ولا يستحق كل تلك "الكراهية" التي يجابه بها...

تأتي أجزاء الرسم كلها لتعمق هذه الدلالات ... فالصورة الكبيرة في أسفل الرسم ربما تجسد الموت، باعتباره طفلا ولكنه ضخم ولا ترى صورته إلا من الخلف ،فهو بدون ملامح، لأن الوجه (الغائب هنا) هو الذي يحددها دائما، يده اليمنى مقطوعة وحاملة لوردة تلوح بها للأطفال الذين بدوا في هيئة هرب وتردد، وبأشكال رمزية لا تعني إلا الكائن البشري بدون تحديد لأي من صفاته (الكبر/الصغر، الذكورة/الأنوثة، في غياب كل الأوصاف الجسدية التي لها مدلولات اجتماعية : البدانة/النحافة، نوعية اللباس، لون البشرة ...) مما يؤشر إلى تساوي الناس أمام الموت، وعدم وجود أية فروق بينهم في نظره، إلا أنهم بشر وليسوا مخلوقات أخرى، حيوانات مثلا.

اليد المقطوعة الممتدة بعيدا عن الجسد الأصل، وقريبا من الأطفال/الناس تؤشر إلى صورة الموت عند الكائن البشري، فهو لا يرى إلا آثاره (موت الناس كأثر لفعل اليد) لكن بشكل مبتور عن أي تصور لماهيته (الجسد البعيد).

لكن إذا كان الأطفال/الناس يكرهون الموت ويهربون منه لتصوراتهم حوله، فإنه يحمل إليهم وردة، ربما تجد هذه الوردة تفسيرات لها بالنسبة للموت في حد ذاته

(يتصور أنه لا يؤذي أحدا إلا بمقدار ما تفرض عليه عاهة العمى، إذ لا يؤاخذ الأعمى على ما تسببه عاهته من أذى للآخرين) وفي المجال تناص مع الآية الكريمة "ليس على الأعمى حرج"[28]. وربما تجد الوردة تفسيرات أخرى في مفهوم أوسع يتجاوز المنطق البشري، باعتبار الموت نجاة (ربما من شرور الآخرين، من أذى الحياة...) أو طريقا لحياة أفضل (الدار الآخرة بالمفهوم الإسلامي، الفناء بالمفهوم المادي ...).

العناصر التي يتناولها النص (الموت، الأطفال، الحي)كلها موجودة في الرسم إلا عنصر "الأمهات" فهو غائب تماما، أناتج ذلك عن سهو الرسام؟ يبدو ذلك مستبعدا، فهذا الغياب قد يكون مقصودا لقراءة ما، فالبيوت منتشرة بالرسم، إذن فالأمهات داخلها؟ لماذا هن داخل البيوت؟ ربما لتكريس المأساة بصورة ما (عن طريق الإنجاب الذي هو نتيجة لدلالات البيت : الزواج، الاستقرار، الجنس ...) وهنا يتناص مع فلسفة أبي العلاء المعري حيث يتم الربط بين الموت والميلاد لعلاقة السبب بالمسبب، وحيث يتهم تحميل الناس مسؤولية مأساوية الموت لقيامهم بفعل الإنجاب، أو حدوث حزن الموت بفعل حدوث سرور الميلاد :

إن حزنا في ساعة الموت أضعا   ف سرور في ساعة الميلاد [29]

المفارقة تكمن في أن من يمارس أقوى فعل ضد الموت في النص (الطرد من قبل الأمهات/مقابل الكره من قبل الأطفال) هو نفسه من يمارس أقوى فعل يمكّن للموت ويمنحه الاستمرارية (الإنجاب).

ومن هنا نجد أنفسنا أمام حقيقة الموت في الحياة البشرية : كرهه ورفضه والهروب منه، لكن مع التمكين له في الوقت نفسه بممارسة الحياة، فالإنسان بممارسته فعل الحياة في أعمق صورها (الإنجاب) إنما يمارس فعل الموت في أعمق صوره أيضا، لأن هذا نتيجة حتمية لذاك، مما يجعلنا أمام حقيقة الموت الميتافيزيقية المتأبية عن الإدراك، العصية عن كل تفسير عقلي بشري.

قد تكون في هذه القراءات إسقاطات ما لقراءة ما، هذا أمر وارد منهجيا، لكنه يكتسب مشروعيته من نظرية تعدد القراءات التي أصبحت تشكل واحدا من أهم تجليات الحداثة، غير انه ينبغي الانطلاق من النص فقط، بمراودته بحب وحميمية للبوح بكوامنه وأسراره، ثم باستنطاقه بشتى السبل للاعتراف بحقائقه ... وهو ما أعتقد ـ بكل تواضع ـ أنه كان ركيزة هذا البحث.

الهوامش

(1) حسن ابن رشيق القيرواني ـ العمدة في محاسن الشعر ونقده ـ ص 182 .

(2) د/محمد زكريا عناني ـ ديوان الموشحات الأندلسية ـ دار المعرفة الجامعية ـ ط2 1986، الإسكندرية ـ ص 175 .

(3) أبو الطيب صالح بن شريف الرندي ـ الوافي في نظم القوافي ـ تحقيق وتقديم : محمد الخمار الكنوني ـ عن : محمد الماكري ـ الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي ـ المركز الثقافي العربي، بيروت /الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1991، ط1، ص :158 .

(4) م ن، ص ن .

(5) Jakobson Roman ; Essais de linguistique générale . P 210 .

(6) ينظر : شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ المغرب ـ ط 1 ـ 1988 ص 14 .

(7) م ن، ص ن .

(8) ج . ب .براون ، و ج . يول ـ تحليل الخطاب ـ تر جمة :د/ محمد لطفي الزليطي ود/ منير التريكي ـ نشر جامعة الملك سعود ـ الرياض ـ 1997 .

(9) ينظر : محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها ـ ط 1 ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ 1990 .

(10) شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة ـ ص22 .

(11) النصوص التي درسها داغر واستنتج مقولته نشرت في أعداد من مجلة "الآداب" و"مواقف" و"شعر" الصادرة بين سنة 1953 و 1970 من القرن الماضي .

(12) ينظر :ديوان "البرزخ والسكين " للشاعر الدكتور : عبد الله حمادي، وهو الديوان الذي فاز بجائزة "البابطين" لسنة 2001 .

(13) عز الدين المناصرة ـ الأعمال الشعرية ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـط1 ـ 1994 ـ بيروت ـ ص ص : 146-149 .

(14) الشاعر العرجي

(15) القرآن الكريم : اذهب أنت وربك فقاتلا .

(16) امرؤ القيس .

(17) المتنبي .

(18) عبد الله الصيخان ـ هواجس في طقس الوطن ـ ط 1 ـ دار الآداب ـ بيروت ـ 1988 ـ ص 11-18 .

(19) محمد الماكري ـالشكل والخطاب ـ ص 109 .

(20) أحمد إبراهيم أبوسنة ـ رقصات نيلية ـ مكتبة غريب ـ القاهرة ـ ص 11.

(21) نقلا عن : محمد الماكري ـ الشكل والخطاب ـ ص ص : 244 .

(22) ينظر: فتيحة كحلوش ـ المكان في النص الشعري العربي عند سعدي يوسف وعز الدين المناصرة ـ رسالة ماجستير قدمت بمعهد الآداب واللغة العربية. جامعة قسنطينة (الجزائر) ـ ص . ونشير إلى أهمية البحث وريادته في إطار دراسات المكان الحداثية، لكن مع ذلك فقراءتنا لهذا النص لسعدي يوسف تختلف إلى حد بعيد عن قراءة الباحثة له.

(23) سعدي يوسف ـ الأعمال الشعرية ـ ص ص : 51-52 .

(24) القنيطرة : مدينة بالمغرب، والقنطرة، سيدي بلعباس : مدينتان بالجزائر، وفي المدن الثلاث عاش الشاعر فترات من الزمن .

(25) شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة ـ ص 17 .

(26) نقلا عن : شربل داغر ـ الشعرية العربية الحديثة ـ ص ص 35 -36 .

[27] الخط يدخل أيضا ضمن الجانب الشكلي في هذا النص، لأنه خط يدوي من إنجاز الشاعر أو الرسام .

[28] القرآن الكريم – سورة النور، الآية 16 . وأيضا : سورة الفتح، الآية :17 .

[29] ينظر : طه حسين وآخرون – آثار أبي العلاء المعري، السفر الأول، تعريف القدماء بأبي العلاء – الدار القومية للطباعة والنشر –القاهرة – 1965 –ص235 .

التناصّ والتلاصّ
في النّقد الحديث

أ.د. عزّ الدين المناصرة

أستاذ مشارك ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها

ـ جامعة فيلادلفيا ـ عمّان.

1. مقدّمـــــة :

يرى بعض النقاد أنّ النصّ فرعٌ في الخطاب، ويرى آخرون أنّ الخطاب والنص يتساويان، ويرى رأيٌ ثالث أنّ الخطاب شيء، والنص شيءٌ آخر. وفي كل الأحوال، فإنّ النص والخطاب يتداخلان، لأن وصف جوامع النص، يتشابه ويتداخل مع وصف جوامع الخطاب، أي الصفات المطلقة المجرّدة. ويتعلّق الأمر بهويّة الخطاب وهويّة النصّ، لكنني أميل ـ مع الاعتراف بالتداخل والاختلاف ـ إلى أنّ هوية الخطاب أشمل من هويّة النص، لأنّ النص يتكون من فرعين : التجلّيات والجوامع، لكنها تبقى مجرّد جوامع متناثرة، حتّى يجمعها الخطاب في نسق أعلى: يرى ـ **هاريس** ـ **Harris**، **مبتكر مصطلح (الخطاب ـ Discourse)** بأنّ (تحليل الخطاب منهج في البحث في أيّما مادة مشكّلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي، سواءٌ أكانت لغة أم شيئاً شبيهاً باللغة، ومشتملة على أكثر من جملة أولية؛ أو لنقل إنّها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته ... أو أجزاء كبيرة منه).[1]

أمّا ـ **شابمان** ـ **Chapman**، فيرى أن دراسة الأدب بوصفه خطاباً يعني (النظر إلى النص على أساس أنه يعقد الصلات، بين مستخدمي اللغة؛ لا الصلات المتمثلة في عملية الكلام فحسب، بل الصلات الخاصة بالوعي والإيديولوجيا والوظيفة والطبقة ، وعندئذ يكفّ النص عن أن يكون شيئاً ملموساً، ويصبح نشاطاً فاعلاً أو سلسلة من التغيرات)، ويرى شابمان أنّ (جملة العناصر المشكّلة لوحدة من الأداء اللغوي تقف مكتملة في ذاتها، تُسمّى في العموم ـ خطاباً).[2]

ويرى (**إيستهوب** ـ **Easthope**) أنّ الخطاب مصطلح يُعيّن الطريقة التي تشكّل بها الجُمل نسقاً تتابعياً، وتشارك في كل متجانس ومتنوع على السواء. وكما أنّ الجمل تترابط في الخطاب لكي تصنع نصّاً مفرداً، فإنّ النصوص ذاتها تترابط كذلك مع نصوص أخرى، لتصنع خطاباً أوسع نطاقاً).[3]

أمّا — (**ديان مكدونيل ـ MacDonnell**)، فترى بأنـه يمكن تحديد الخطاب بوصفه مجالاً بعينه من الاستخدام اللغوي، عن طريق المؤسسات التي ينتمي إليها، والوضع الـذي ينشـأ عنه، والذي يعيّنه هذا الخطاب للمتكلّم. ومـع ذلك لا يقوم هـذا الوضع مستقلاً بنفسه).[4]

وقالت (**جوليا كريستيفا ـ J. Kristeva**) بأنّ النص هو (جهاز نقل لساني، يعيد توزيع نظام اللغة واضعاً الحديث التواصلي، ونقصد المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة)[5]، أمّا (**رولان بارت ـ R. Barthes**) فهو يميز بين النصّ والعمل الأدبي، حيث يقول بأنه لا ينبغي أن نخلط بين النصّ والعمل الأدبي، فالنصُّ حقل منهجي، أما العمل الأدبي فهو شيء مفروغ منه، نحتفظ به، ويستطيع أن يملأ فضاءً فيزيائياً).[6]

أمّا النص في اللغة العربية فهو (الظهور والإيضاح والانتظام وغاية الشيء ومنتهاه)[7]، ويقول **الإمام الشافعي** فـي (الرسالة) بأنّ (**النصّ خطابٌ** يُعلم ما أريد بـــه من الحكم سواءٌ أكان مستقلاً بنفسه، أم عُلم المراد به بغيره)[8]. أمـــا النص (**e**) (**Text**) في الثقافة الغربية فهو كلمة من أصل لاتيني (**Textus**) وتعني: النسيج[9]، لهذا قال بارت بأنّ مفهوم النص في العرف العام هو (السطح الظاهري للنتاج الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة في التأليف، والمنسّقة بحيث تفرض شكلاً ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً).[10]

ـ انطلاقاً ممّا سبق، نقدّم الملاحظات التالية:

أوّلاً: النصُّ كتلة لغوية متعددةُ الأشكال، متعددةُ الغايات، لها نظامٌ يجمع الأنساق المتعددة ويوحّدها، فيصبح لها هويَّة مجرّدة مفتوحة على احتمالات التأويل من خلال تعددية المقروء وتعددية القارئ. وهذه الكتلة اللغوية عبارة عن شبكة يتم تشكيلها ونسجها وصياغتها وتوزيعها عبر علاقات متنوعة من التواصل

والتداخل والترابُط، انطلاقاً من مجموع أنساقها التي تمنح النص هويَّة متداخلةً مع الخطاب ومختلفة عنه في آنٍ معاً.

ثانياً: هناك فارق بين النصّ والنصّ الأدبي كما يرى بارت، لأن النصّ الأدبي هو (رواية ـ قصة قصيرة ـ مجموعة شعرية ـ قصيدة ـ مسرحية)، أي العمل الأدبـي المطبوع أو الشفهي أو المسموع أو المرئي، بينما يكون النصُّ هو الخصائص والمنهجية التي تختصُّ خطابات النصوص.

ثالثاً: الخطاب أشمل أحياناً من النص، لكنّهما متداخلان ويتشابهان في المنهج والطريقة. فنحن نميّز بين أنواع الخطاب ونميّز بين أنواع النصوص، أي نعترف بالاختلاف، ومع هذا فنحن نعترف بالتداخل بين جوامع النصوص وجوامع الخطاب من زاوية تشابه وتداخل الأنساق العليا المجرّدة، ومنهجية الجمع بينها التي تجعل منها وحدةً ذاتَ نظام.

رابعاً: النصُّ الأدبي أيضاً كتلةٌ لغوية لها أنظمة خاصة مفتوحة على التأويل بسبب تعددية الدلالات وتنوعها. وهو منجزٌ عبر تفاعل المعاني والتراكيب القديمة والحديثة أو السابقة واللاحقة، ضمن أنساق فرعية وأساسيّة، حيث يتم تشكيلها وصياغتها في شبكة من العلاقات المنسجمة من حيث الترابط بين المعنى، وما وراء المعنى، وبين التراكيب وطرق صياغتها. فالنصّ الأدبي يكتفي بذاته، بمعنى أنه يرفض الإسقاط من الخارج، لأنه ينتج دلالات مفتوحة على الخارج. أي أن القارئ ـ الناقد يرى دلالات النص الخارجية داخل النص، بصفتها جزءاً من ماهيته وليست جزءاً من ماهية الخارج، وهي أي الدلالات الداخلية تختلف عن الاستطراد الذي يوحي به النص نحو الخارج، لأنَّ الاستطراد نحو الخارج يفقد النصّ أدبيّته أي خصائصه الأدبية. لكنّ النص الأدبي نفسه لا يكون مغلقاً، لأنه يمتلك معرفته الواسعة في داخله. أمّا بالنسبة للقارئ ـ الناقد فهو يضيف إلى هذه الكتلة اللغوية أو يحذف منها، وهنا يقع في مجال الشراكة. وهو قد يكتفي

بقراءة (إشعاعات النص الممكنة)، أي التي تشعّ من محيط الدائرة دون أن يبتعد عن هذا المحيط، لأن مركز القراءة الفاعلة يكون عادةً حول نَوَيات النص.

2. القسم الأوّل: التناصّ والتلاصّ في النقد الأوروبي الحديث:

هناك إجماعٌ نقدي عالمي على أنّ ـ جوليا كريستيفا، البلغارية التي تحمل الجنسية الفرنسية، هي أوّل من وضع مصطلح (**التناصّ ـ L'intertextualité**) عام 1966، منطلقة من مفهوم الحوارية عند باختين الروسي ـ **M. Bakhtine**، لكن بعض النقاد العرب يترجم المصطلح إلى (التناصيَّة)، وهم يضعون التناص في مقابل كلمة ـ **intertexte** الفرنسية وما يشابهها بالإنجليزية، معتمدين على تطور المعنى لاحقاً، نحو معنى التفاعلية. أمّا الأشكال الأخرى للتناصّ فهي تتجاوز التفاعلية نحو (**التلاصّ ـ Playgiat**)، **أي أعلى درجة في التقليد والنقل والإخفاء**. وسواءٌ أكان التناص تفاعلياً، أم يصل إلى درجة التلاصّ، فإنّ الصراع بين مصطلح التناص ومصطلح التناصيَّة في الترجمة العربية، يبقى صراعاً شكليا، لأنّ التناصّ له حدٌّ أعلى هو التفاعلية، وله حدّ أدنى هو التلاصّ والأشكال الأخرى البسيطة التي بدأت بها كريستيفا عندما ابتكرت مصطلح التناص. وقد تكون الأشكال البسيطة أكثر انتشاراً من الأشكال العميقة المعقدة في عصرٍ ما. ثمّ إنّ مصطلح التناصيَّة الذي يركّز على التفاعلية قد يوحي بالإيجابي في التفاعل، بدلاً من الإيجابي والسلبي، أي أنه يحمل قيمةً تفاضليَّة. فالتناصّ لا ينطلق من حكم القيمة على النص، كما أنّ التناصّ جاء على وزن التفاعل، وهو أكثر استعمالاً وشيوعاً.

2. 1: جوليا كريستيفا :

ترى كريستيفا أنّ النص الأدبي، خطابٌ يخترق وجه العلم والإيديولوجيا والسياسة، ويتنطّع لمواجهتها وفتحها وإعادة صهرها. ومن حيث هو خطاب متعدد،

يقوم النص باستحضار كتابة ذلك البلّور الذي هو محمل الدلالية، المأخوذة في نقطة معينة من لا تناهيها[11]. ثمّ تقرر بأن **النص إنتاجية، وهو ما يعني:**

1. أنّ علاقته باللسان الذي يتموقع داخله، هي علاقة **إعادة توزيع.**
2. أنه **ترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معيّن، تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة، مقتطعة من نصوص أخرى**[12] مع الملفوظات التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص الخارجية، اسم (الإديولوجيم) الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصّي. [13]

وهي ترى بأنّ المدلول الشعري يُحيل إلى **مدلولات خطابية مغايرة**، بشكل يمكن معه قراءةُ خطابات عديدة داخل القول الشعري. هكــذا يتم خلق فضاء نصّي متعــدد حول المدلول الشعري. هذا الفضاء النصّي ستسميه كريستيفا **فضاءً متداخلاً نصيّاً**.[14]. فالنص الشعري يُنتج داخل الحركة المعقدة لإثبات ونفي متزامنين لنص آخر.[15] وَالتناص عند كريستيفا هو ذلك (التقاطع داخل نصّ لتعبير (قول)، مأخوذ من **نصوص أخرى**)، والعمل التناصّي هو **اقتطاع وتحويل.**[16]. وتقول كريستيفا بأنّ التناصيَّة هي (أن يتشكّل كل نص من قطعة موزاييك من الشواهد، وكل نص هو **امتصاص** لنص آخر أو **تحويل** عنه).[17]

2. 2: تودوروف: حوارية باختين:

إذا كانت كريستيفا هي مبدعة مصطلح التناص، فهي اعتمدت على المبدأ الحواري عند باختين في كتابه عن ديستويفسكي (1929).[18] ونلجأ إلى كتاب تودوروف عن المبدأ الحواري عند باختين، الذي يقول في مقدمته (إنّ أهم مظهر من مظاهر التلفظ، أو على الأقل الأكثر إهمالاً، هو **حواريته Dialogism**، أي ذلك

البعد التناصي فيه). وفي فصل خاص بالتناص، **يشرح تودوروف المبدأ الحواري من زاوية التناص على النحو التالي:**[19]

أولاً: يقول باختين: يمكن قياس هذه العلاقات (التي تربط خطاب الآخر بخطاب الأنا) بالعلاقات التي تحدد عمليات تبادل الحوار (رغم أنها بالتأكيد ليست متماثلة). ويدخل فعلان لفظيان، تعبيران اثنان، في نوع خاص من العلاقة الدلالية، ندعوها علاقة حوارية. والعلاقات الحوارية هي علاقات (دلالية) بين جميع التعبيرات التي تقع ضمن دائرة التواصل اللفظي.[20]

ثانياً: ينتسب التناص إلى الخطاب ـ يقول تودوروف ـ ولا ينتسب إلى اللغة، ولذا فإنه يقع ضمن مجال اختصاص علم عبر اللسانيات ولا يخصُّ اللسانيات، إذْ ينبغي استبعاد العلاقات المنطقية من دائرة الحوارية، يقول باختين: (إنَّ هذه العلاقات (الحوارية) خاصة ومميزة بصورة عميقة، ولا يمكن اختزالها إلى علاقات من نمط منطقي أو لغوي أو نفسي أو آلي. إنها نمط استثنائي وخاص من العلاقات الدلالية التي ينبغي أن تتشكل أجزاؤها من تعبيرات يقف خلفها فاعلون متكلمون حقيقيون أو فاعلون متكلمون محتملون، مؤلفو التعبيرات موضوع الكلام).[21]

ثالثاً: ليس هناك تلفّظ مجرّد من بُعد التناص ـ يقول تودوروف ـ لهذا فإنّ باختين قال (الأسلوب هو الرجل، ولكن باستطاعتنا القول: إن الأسلوب هو رجلان، على الأقل، أو بدقة أكثر، الرجل ومجموعته الاجتماعية)[22] فالتوجيه الحواري هو بوضوح، ظاهرة مشخصة لكل خطاب وهو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته ولا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد وحي).[23]

رابعاً: يقول تودوروف بأن باختين منذ كتابه عن ديستويفسكي، وضع النثر، الذي يتوافر على خصوصية تناصيَّة، في تعارضٍ مع الشعر الذي لا يتوفر على هذه

الخصوصية. يقول باختين (في الصورة الشعرية، **تنسى الكلمة تاريخ انبثاق غايتها المتناقضة** وبروزها إلى مجال الوعي، كما تنسى الشرط الحاضر المختلف والمتناقض لهذا الوعي)[24] على عكس النثر. ويقول (لا تنفع معظم الأنواع الشعرية من الحوارية الداخلية للخطاب فنيا، إنها تنفذ إلى الغاية الجمالية للعمل، إنها مقيّدة إلى الخطاب الشعري)[25]. ويعلق تودوروف قائلاً (قد تكمن أسباب هذا التعارض في حقيقة كون القصيدة فعلاً للتلفّظ، بينما الرواية تمثل تلفظاً واحداً)[26] فالرواية وفق باختين ـ تظهر فيها عملية التناص بصورة حادّة وقويّة، عكس الشعر. و(ما يستأثر بجوهر اهتمام ديستويفسكي أكثر من غيره، هو **التفاعل الحواري للخطابات**، مهما كانت تفصيلاتها اللغوية).[27]

خامساً: يلخص تودوروف أنماط التناص المتعددة التي ميّزها باختين في تحليله لتمثيل الخطاب ضمن الخطاب، بما يلي:

ركّز باختين على وصف العلاقة بين الخطاب المقتبس والخطاب المقتبس منه. وهناك ثلاثة أشكال للتمثيل:

5. 1: قد يكون هناك اختلاف في الموضع الذي يمكن أن نصطدم فيه بخطاب الآخر: فقد يكون هو نفسه الشيء الذي نتحدث عنه أو المخاطب الذي نوجه إليه ملاحظاتنا. وبالنسبة لباختين، ليس هناك شيء لم تلطّخهُ تسمية سابقة.

5. 2: يمكن استحضار خطاب الآخر، خصوصاً في الرواية، بأشكال مختلفة ومتعددة: الخطاب الذي لا يزعم راوٍ فعلي، تمثيل الراوي، في حالة النمط الشفوي أو المكتوب؛ الأسلوب المباشر، ونطاقات الشخصيات؛ وأخيراً، **الأجناس المطمورة**.

5. 3: يستطيع المرء أن ينوّع في درجة حضور خطاب الآخر. يقدم باختين تمييزاً من ثلاث درجات: الأول هو الحضور التام أو الحوار الصريح، الثاني: لا يتلقى

خطاب الآخر، أي تعزيز مادي ومع ذلك فإنّه يُستحضر. والثالث هو التهجين، أي تعميم للأسلوب الحرّ المباشر.[28]

ـ إذاً، مارس باختين قراءة التناص تحت عنوان (الحوارية)، قبل ظهور مصطلح التناص، لكن مصطلح الحوارية ظلّ مرتبكاً وغامضاً، حتى جاءت الحقبة البنيوية وما بعدها، لتوسّعه في إطار التناصّ. وقد اهتم باختين بالتناص في النثر، في حين رأى أن الشعر لا يتوافر على خاصية التناص. وبطبيعة الحال فقد أثبت الزمن اللاحق أن قراءة التناص في الشعر ممكنة جداً، وربّما كان مقصد باختين أن التناص في الشعر، أكثر تعقيداً وغموضاً وعمقاً من التناص في الرواية، لأن التناص (الحوارية) في الرواية كما قال، موجود بوضوح وقوّة، ويمكن ملاحظته بسهولة، عكس الشعر.

2. 3: رولان بارت:

يقول بارت بأن النص (**منسوجٌ** تماماً من عدد من الاقتباسات ومن المراجع ومن الأصداء: لغات ثقافية سابقة أو معاصرة، تتجاوز النص من جانب إلى آخر في تجسيمة واسعة. إنّ التناص ـيّ **L'intertextualité**، الذي يجد نفسه فيه **كل نص، ليس إلاّ تناصاً لنص آخر**، لا يستطيع أن يختلط بأي أصل للنص: البحث عن ينابيع عمل ما أو عمّا أثّر فيه، هو استجابة لأسطورة النسب، فالاقتباسات التي يتكوّن منها نص ما، مجهولة، عديمة السمة، ومع ذلك فهي مقروءة من قبل: إنها اقتباساتٌ بلا قوسين)[29]. وينطلق بارت من منجزات كريستيڤا ليوسعها ويشرحها، فالنص يُعيد توزيع اللغة، والتناصيَّة قدر كل نص، مهما كان جنسه (إنّ تبادل النصوص، أشلاء نصوص دارت أو تدور **في فلك نص يعتبر مركزاً**، وفي النهاية تتحد معه، هو واحدة من سُبل ذلك التفكك والإنبناء: كل نص تناص، والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بطريقة أو أخرى، إذْ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية: **فكل نص ليس إلاّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة**)[30]. فالتناص ـ

يضيف بارت ـ مجال عام للصيغ المجهولة التي يندر معرفة أصلها. ولا يتم التناص وفق طريقة متدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريقة متشعبة ـ صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج)[31]، ونظرية النص بالنسبة لبارت هي ـ نسيج الخطاب.

ويشرح بارت (**إديولوجيم ـ Idéologéme**) كريستيفا بأنه (متصوّرٌ يعد بتوضح النص في التنـاص **وبالتذكير به في نصوص المجتمع والتاريخ**).[32]. وقد ورد مصطلح التناص عند بارت لأول مرّة عام 1973، يقول (النص المتداخل: النص هو بروست أو الجريدة اليومية أو شاشة التلفزيون. فالكتاب يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة)[33]، ويعود إلى القول بأن كلمة **Texte** (**نصّ**)، **تعني النسيج**، أما نظرية النص **فهي (علم نسيج العنكبوت)**.[34]

ـ هكذا نجد أن رولان بارت لم يُضف جديداً على ما قالته كريستيفا عن التناص وما قاله باختين عن الحوارية، لكن بارت أكّد وشرح بعض ما قالته كريستيفا، ووسَّع مفهوم انفتاح النص على الحياة والمجتمع، وأضاف بعض الملاحظات السريعة.

2. 4: لوران جيني:

يقول **لوران جيني Laurent Jenny** بأن الأثر الأدبي يدخل إمّا في: علاقة **تحقيق** أو إنجاز (تحقيق مضمون معين كان يشكل في تلك البنيات وعداً)، وعلاقة **تحويل** (تحويل معنى قائم أو شكل متوافر والذهاب بهما أبعد، أو علاقة **خرق**)[35] ويكمن جوهر التناص من وجهة نظر جيني (عمل **الهضم** والتحويل الذي يميز كل سياق تناصي)[36]. ويوضح بأن النص الأدبي (يستمد وظيفته من علاقة مزدوجة، تشدّه إلى النصوص الأدبية الأخرى **السابقة** له، وإلى أنساق دلالية **غير أدبية** كالتعبيرات الشفوية، ويرى جيني أنه يكفي أن نوسّع العلاقة، بحيث تشمل أنساقاً رمزية غير لفظية (الموسيقى والرسم والسينما مثلاً)، لنلتقي مفهوم التناص الذي اجترحته كريستيفا)[37]،

ويدعو الناقد : **Intertexte**، ما بين ـ نص، أو ـ **مُتناصّاً**، النص الذي **يتشرب** تعدديـة من النصوص مع بقائه **مركزاً** بمعنى[38]. **ويصنّف لوران جيني، حالات عمل التناصّ كما يلي:**

1. **التحرير:** بمعنى التحرير الكتابي لما ليس كتابياً بالأصل. وينطبق هذا على حالة التناصّ بين الأنواع المختلفة، الأدبي والتشكيلي مثلاً.
2. **الخطيّة:** الكتابة ظاهرة خطيّة، محكومة باستمرارية السطور، أفقياً كما في أغلب اللغات، أو عمودياً كما في الصينية واليابانية. يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النص الأصلي الذي يناصّه هو أو يناصصه، وعناصر نصّه الجديد في فضاء الصفحة، وداخل حدودها المادية (الاختلاف الطباعي).
3. **الترصيع:** يعمد الكاتب العامل بالتناص إلى ترصيع عناصر النص القديم في نصّه هو. ينشأ هنا تنافذ بين عناصر صارت منفصلة عن معناها القديم، فاقدة لاستقلالها في سياقها الجديد. والتنافذ أنواع: تنافذ كنائي أو تناظري، وتنافذ استعاري (مونتاج) لا تنافذ فيه. وهنا يعجز القارئ عن العثور على ترابطات بائنة بين العناصر المتنافرة للتناص.[39]

ـ **أما في مجال تفاعل النصوص نفسه، فقد وجد جيني أن في الإمكان التركيز على ستة أنماط:**

1. **التشويش:** يعمد الكاتب هنا إلى أخذ فقرة من نصّ مكرّس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به، مُدخلاً عليه إفساداً مقصوداً أو دعابة.
2. **الإضمار أو القطع:** هنا يمارس الكاتب الاقتباس المبتور، ليحرف النص عن وجهته الأصلية.
3. **التضخيم أو التوسع:** يحوّل النص ويحرفه بأن ينمّي فيه، في الاتجاه الذي يريد، عناصر دلالية أو مسارد شكلية يراها هو فيه.
4. **المبالغة:** مبالغة المعنى والمغالاة فيه نوعياً.

5. **القلب أو العكس**: وهي الصيغة الأكثر شيوعاً في التناص، وخصوصاً في المحاكاة الساخرة، وهو أنواع: قلب موقف العبارة أو أطرافها، وقلب القيمة، وقلب الوضع الدرامي، وقلب القيم الرموزية.
6. **تغيير مستوى المعنى**: نقل المعنى إلى صعيد آخر، وتحويل المجاز إلى الحرفية أو العكس.[40]

2. 5: مارك أنجينو:

في دراسته (مفهوم التناص فـي الخطاب النقدي الجديد) ، يعرض مارك أنجينو **Marc Angenot**، لتاريخ مصطلح التناص، فيشير إلى مصطلحات: التناص، وتداخل النص والتناصيّة وغيرها ويشبهها بِ: بنية وبنائي وبنيوية ... الخ. فالتناص هو (كل نص يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص أخرى وبذلك يصبح نصّاً في نص، تناصاً) ـ ويرى أنّ المصطلح ظهر للمرة الأولى على يد جوليا كريستيڤا في عدة أبحاث لها كتبت بين 1966 و1967، ونشرت في مجلّتي **Tel. Quel** وَ **Critique**، وأعيد نشرها في كتابيها (سيميوتيك) و (نصّ الرواية) وفي مقدمة كتاب باختين عن دستويفسكي. ثم يناقش الباحث مصطلحات كريستيڤا، ويرى أن مصطلح (تداخل)، قد ورد لدى باختين في كتابه (الماركسية وفلسفة اللغة_ 1929). ويلاحظ الباحث أن كلمة تناص عند كريستيڤا ولدى أفراد آخرين من جماعة تيل كيل، لا تظهر إلاّ في سياقات نظرية عامة. ويكتب **فيليب سولرس Sollers** (كل نصّ يقع في مفترق طرق نصوص عدّة فيكون في آن واحد إعادة قراءة لها، واحتداداً وتكثيفاً ونقلاً وتعميقاً). ويقول بارت بأن النص عبارة عن (جيولوجيا كتابات). ويتابع الباحث قائلاً بأن كلمة التناص، انطلاقاً من كريستيڤا ـ 1966_1967 (ستهاجر إلى كل مكان تقريباً)[41]. ويشير الباحث إلى أن المرجعية النظرية الأساسية التي أغنت كلمة (تناص)

في الفرنسية، جاءت من ترجمة كتابات **لوتمان Lotman-**، فهو صاحب مصطلح **(التخارج النصّي)**، أي – ما هو مكمّل للنص، فقد نقل لوتمان إلى التناص، مشاكل الأدب الساخر والسجال المقنع. وهكذا يكتب لوتمان (إنّ العلاقات الخارج نصيَّة لعمل ما، يمكن وصفها بمثابة علاقة بمجموع العناصر المثبتة في النص بمجموع العناصر التي انطلاقاً منها، تمّ تحقيق اختيار العنصر المستعمل)، على أن ما لدى لوتمان ـ يقول الباحث ـ يلحق بالمفهوم الذي يعطيه للنص بدل تراتبية مختلف مستويات الهيكلة التي تقيم النص.[42]. ثم يشير إلى **بول زمتور ـ Zumthor**، الذي يربط التناص، رأساً بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ. فجدلية التذكر التي تنتج النص حاملة آثار نصوص متعاقبة، تدعى هنا بالتناص. فالنص هو نقطة التقاء نصوص أخرى. لكن الباحث يرى أن زمتور هو (صدى لباختين). أما **ريفاتير Riffaterre**، فقد تبنّى في آخر أعماله – يقول الباحث ـ عن الأسلوبية صيغة التناص، واستعمالها كمرتبة من مراتب التأويل. وهو تبنٍ مرتبط بأفكاره عن الوقائع البلاغية والمقروئية الأدبية (على مستوى افتراض تطابق متبادل بين الشكل والمضمون، فإن مرجعيات النصوص هي نصوص أخرى، والنصيَّة مرتكزها التناص)[43] **ويقول مارك أنجينو، عن الوظائف النقدية لمصطلح التناص:**

1. فكرة التناص، كقابلية تناصيَّة كريستيڤا، استخدم بالدرجة الأولى لنقد الموضوع المؤسس، ولنقد المؤلّف والعمل معاً. نقد الموضوع هذا، تطلّب أن تحل فكرة محدّدة للأدوات اللغوية محل الذاتية الرومانسية المتحللة.
2. هناك مادة معرفية، يبدو أن كل دعاة التناص توجهوا إليها، وهي النص، المنظور إليه ككيان مستقل بذاته، حامل لمعنى ملازم له، وحيث يقوم كل عنصر وظيفياً، بضبط العلاقة مع الكل، والعكس أيضاً. لكن البحث لم يحقق هويته بوضوح.

3. المسألة الثالثة تتعلق بالدليل ـ **Code**، أو بالاستعمال المجازي الذي ينقل الدليل اللغوي إلى دليل سيميائي أو إيديولوجي. إنّ فكرة التناص كانت ترفض كل انغلاق للنص اعتباراً لأهمية النظر إلى كل نص بمثابة عمل لنصوص سابقة عليه. إنّ نقد الدليل ليس مكتملاً.
4. إنّ فرضية الحقل التناصي، سمحت بالحدّ من عملية تقليص الممارسة الرمزية (البراكسيس)، ومن الحكم التعسفي المنطلق من بنية تحتية اقتصادية مزعومة.
5. كلمة تناصّ، سوف تستخدم كمصدر لنحت وابتكار العديد من المصطلحات التي يصعب الحصول على مصدرها. إنّ ما يظهر هنا هو سلطة الامتصاص للمفاهيم وإعادة توزيعها ومركزتها. إن **مفهوم التناص يتجه للاقتران بمفهوم الحقل – أي بوصفه معارضة سجالية لمفهوم البنيّة**. إن كلمة تناص هي مجال نقد لم ينجز بعد كما ينبغي للوظيفيَّة والبنيويَّة. يُواجه التناص بإشكالية التعددية وعدم التجانس، وهي إشكالية السنوات القادمة.(44)

2. 6: جيرار جُينيت:

يقرّر جيرار جينيت – **Gérard Genette**، بأنّ جامع النص ـ **L'architexte** – يعني مجموع المقولات العامة، أو المفارقة ـ **أنماط الخطابات، صيغ الأداء، الأجناس الأدبية** ـ التي ينتسب إليها أي نص مفرد). و(أقول اليوم: إنّ موضوع الشاعرية هو التعدية النصيَّة أو الاستعلاء النصي، الذي كنت قد عرّفته تعريفاً كلياً: إنه كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى). **ثمّ يُعدّد جُينيت خمسة أنماط من التعددية النصيَّة نلخّصها بما يلي:**

1. **علاقة** حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، **وهي في** أغلب الأحيان، الحضور الفعلي لنص في نص آخر، مثل: الاقتباس.

2. العلاقة التي يقيمها النص في الكل الذي يشكله العمل الأدبي، مع ما يمكن أن نسمّيه، **الملحق النصّي** (العنوان ـ العنوان الصغير ـ العناوين المشتركة ـ المدخل ـ الملحق ـ التنبيه ـ تمهيد ـ هوامش أسفل الصفحة أو في النهاية ـ الخطوط ـ الرسوم ... الخ).

3. النمط الثالث من **التعالي النصّي**،أسميه الماورائية النصيَّة،وعي العلاقة التي شاعت تسميتها (الشرح) الذي يجمع نصاً ما بنص آخر، يتحدث عنه دون أن يذكره بالضرورة، بل دون أن يسمّيه.

4. **الجامعية النصيَّة:** والمقصود هنا أنها علاقة خرساء تماماً، ولا تظهر في أحس حالاتها، إلاّ عبر ملحق نصّي، أو هو في غالب الأحيان، (مثبت جزئياً: كما في التسميات: رواية، قصّ، قصائد ... الخ، التي ترافق العنوان على الغلاف).

5. **الإتّساعية النصيَّة:** كل علاقة توحد نصّاً ـ **B** (أسميه النصّ المتسع) بنص سابق ـ **A** (أسميه النص المنحسر). وينشبُ النص المتسع أظفاره في النص المنحسر، دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح. (45)

ـ ويعود جيرار جينيت في كتابه (مدخل لجامع النص)، ليؤكّد في مقدمته (**ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، والأجناس الأدبية**). وهو يطبّق نظريته على الأجناس الأدبية، حيث يثبت بعض جوامع الأجناس.(46)

2. 7: ليون سومڤيل:

في دراسته (التناصيَّة والنقد الجديد)، يعرض ليون سومڤيل ـ **Léon Somville**، لعدد من منظّري التناص في الحقبة البنيوية ويناقشهم، ويبدأ بجماعة تيل كيل التي رفعت شعار (الكتابة) في مقابل (الأدب)، انطلاقاً من أفكار ماركسية

وفرويدية، فيناقش كريستيڤا. ثمّ يناقش **ميشيل آريڤيه** _ **Arrive**، الذي درس لغة جاري _ **Jarry** ، والذي قال بأن (المادة المعطاة هي النص، وأنّ المادة البنائية هي التناص)[47]. ويقول سومڤيل بأن تعريف لغة الإيحاء في الأدب يعود في صيغته الأكثر كمالاً إلى هيلمسليف - **Hjelmslev**، (إننا نعرف لغة الإيحاء بأنها لغة ليست علمية. لكنَّ واحداً من وجهيها أو الاثنين معاً، هما، لغات ...). ويعلق سومڤيل قائلاً بأنه (يمكن للتناصيَّة أن تعمل على وجهين مختلفين هما التعبير والمضمون — يمكن لنص ما أن يحمل في مضمونه نصاً آخر)[48] ثمّ يناقض الباحث، تودوروف في كتابه عن باختين، مقارناً بين باختين وجاكوبسون. ثم يناقش أطروحات أخرى لتودوروف في كتبه الأخرى، حين يخصص تودوروف (الرمزية اللسانية) لمجال المعاني غير المباشرة، و(رمزية اللغة) لدراسة هذه المعاني. ثمّ يناقش الباحث، ميشيل ريفاتير (إن تصور النص كمحوّل للتناص، يعني تصوره كذروة الكلام، أي كنص أدبي). و(**يخبئ النصُّ المقروء نصّاً آخر**)[49]. ثم يناقش الباحث، جيرار جينيت في مفهوم اتّساع النص. ويختتم بحثه بالقول (إنّ الدراسات التناصيَّة ... ستكون مكرّسة لإنشاء العلاقات بين عمل وعمل، وبين نوع ونوع حسب معايير **التحويل** أو **المحاكاة**).[50]

2. 8: بيير مارك دوبيازي :

يعرض (بيير مارك دوبيازي - **Pierre Mark de Biasi**)، لأبرز ممثلي التناص في الحقبة البنيويّة منذ النصف الثاني من الستينات، ومنذ كتاب (النظرية الجامعة) عام 1968، الذي شارك فيه عدد من المفكرين البنيويين. لقد درست كريستيڤا _ يقول الباحث — الرواية القروسطية لضبط ما يجب فهمه من التناصيَّة (تفاعل نصّي يحدث داخل نص واحد، ويمكن من التقاط مختلف المقاطع (أو القوانين) لبنيَّة نصيَّة بعينها، باعتبارها مقاطع أو قوانين محولة، من نصوص أخرى)[51]، لأن

كريستيفا التي انطلقت من تحليل تحويلي — يقول الباحث — وجدت نفسها مضطرة لإضافة فرضية التناصيَّة للوصول إلى الاجتماعي والتاريخي الذي يتعذر بلوغهما من خلال الجهاز القائم على ثنائية (الدال/ المدلول، تحوّل الدال/ ثبات المدلول). فالتناص يموضع البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي المعتبر كمجموع نصّي. يضيف الباحث دوبيازي بأنَّ كريستيفا تصل إلى خلاصة تقول بأنَّ (**الترابط النصّي** الذي يغير معنى كل واحدة من عباراته بإشراكها في بنية النص يمكن طرحه كمجموع ازدواجي يشكل مقاربة أولى لما كانت عليه الحدّة الخطابية في عصر النهضة). ثمَّ أعطت كريستيفا مصطلح — إيديولوجيم، لهذه الوظيفة التي تربط بنية أدبية ملموسة (رواية مثلاً) ببِنْيات أُخَر (خطاب العلم مثلاً)[52]. وأصبح مفهوم التناص منذ عام 1976: هو النص الذي يمتص عدداً من النصوص مع بقائه ممركزاً على معنى، لكن ميشيل آريڤيه يقترح تعريفاً علائقياً أكثر اتّساعاً: (هو مجموع النصوص التي توجد في علاقة تناصيَّة)، أما ريفاتير فيرى في مفهوم التناص، (النص المُحال عليه)[53] ويقول الباحث بأن التناص والتناصيَّة يصلان مرحلة النضج اعتباراً من العام 1979: في كتاب ريفاتير (إنتاج النص — 1979) ومقال (**الترابط التناصي**) في مجلّة الشعرية عام 1979، ومقال (أثر التناص) في مجلة فكر 1979، وكتاب (سيميوتيقا الشعر) عام 1982. يصبح التناص (**هو إدراك القارئ للعلاقات الموجودة بين عمل وأعمال أخرى سبقته، أو جاءت تالية عليه**)[54] وأدى الاتجاه الذي تبعه ريفاتيـــر إلى المطابقة بجرأة بين التناصية والأدبيـــة (التناصيَّة هي الآلية الخاصة للقراءة الأدبية، وهي وحدها في الحقيقة، التي تحدث (التدليل)، في حين أن القراءة الخطيَّة، المشتركة بين النصوص الأدبية وغير الأدبية لا تنتج إلاّ المعنى).[55] ويشير الباحث إلى أهمية دراسة **أنطوان كومبانيون** - **A. Compagnon** (اليد الثانية أو عمل الاستشهاد) الصادر عام 1979، وهو أول دراسة موسعة ومنظمة للتطبيق التناصي للاستشهاد. مُتصورٌ كإعادة لوحدة مقتبسة من خطاب أول في خطاب ثانٍ، الاستشهاد هو إعادة إنتاج لقول (النص المستشهد به)

مقتبسٌ من النص الأصل (نص – 1) بإدراجه في نصّ الاستقبال (نص – 2). يقول كمبنيون (**كل كتابة هي كولاّج وتعليق، استشهاد وشرح**)[56] ثم يناقش الباحث دوبيازي، كتابات جيرار جينيت. ثمّ يشير إلى أطروحة – **آنيك بوياغيه** – **Bouillaguet**، عام 1988، التي أبرزت إمكانية تنظيم مجال تعريف **الاقتباس التناصي** عن طريق تقاطع مفهومي (الحرفي والواضح): **الاستشهاد هو اقتباس حرفي وواضح، والانتحال اقتباس حرفي ولكنه غير واضح، والإيحاء اقتباس غير حرفي وغير واضح**)[57]. ويختتم دوبيازي – بحثه بالقول: قد يكون البحث في ـ ما قبل النص – عن كيفية تكون الاقتباس عند إنجاب النص، عن الكيفية التي يتم بها تملّك الاستشهاد والانتحال والإحالة والإيحاء، وإدماجها في فضاء النص الذي يخرج إلى الضوء، لأن فهم التناصيَّة في هذا البعد الثالث للنص بعد إنتاجه، هو بلا شكّ الأفق المفتوح أمام النقد الأدبي.[58]

2. 9: ميشيل آريفيـــه :

يقول ميشيل آريفيه ـ **M. Arrivé**، بأنه بعيداً عن أن يغلق النص على نفسه – أو على بنيته الخاصة أو إنتاجيته الخاصة – فإنه ينفتح على نصوص أخرى. علاقات التناص يمكن أن تأخذ بطبيعة الحال أشكالاً متنوعة. يمكن أن نفكر في تصنيفها وفق نمذجة النصوص التي تشتغل في التناص: نصوص شفوية أو مكتوبة، أدبية أو غير أدبية، نماذج إيقاعية ... يمكن أن نصنفها أيضاً وفق مقاييس شكلية. نميز إذاً بين الظواهر التي تحمل في النقد الأدبي التقليدي – يقول آريفيه ـ أسماء: (الشاهد) – (الشاهد الذاتي) – (التمثل) – (**السرقة**): **فالإيحاء السلبي المخصص للسرقة لا ينفصل عن مفاهيم** (**الكاتب**) (**والخلق الأدبي**)، ولا نلقى له أثراً في السيميائية التحليلية. كذلك (المحاكاة) و(التأثير) ... الخ. لقد فكرنا في النهاية في وصف بعض العلاقات التناصية من خلال العناصر المستمدة من النحو التوليدي التحويلي (**تحويل الإزالة – والتحويل السلبي**).

ينبغي في كل هذا أن نتجنب الوقوع في الخطأ – يقول آريفيه _ ذلك أن تعريف النص كتناصّ لا يتطابق مع دراسات (المصادر)، (الأصول) و(التأثير) ... الخ. **تكتفي هذه البحوث بتسمية النصوص المتعالقة، دون أن تهتم بالأثر التحويلي الذي تمارسه نصوص على نصوص أخرى.** فالنص في **السيميائية البنيوية:** مجموعة يؤلفها الخطاب، الحكاية والعلاقات القائمة بين هذين الموضوعين المحدّدين كطبقات دلالية مستقلة نسبياً، وقابلة للتنضيد في مستويات متعددة. أما النص في **السيميائية التحليلية:** عملية لسانية تجاوزية تتشكل في اللغة، وتكون غير قابلة للاختزال إلى المقولات المعروفة الخاصة بكلام التبليغ، الذي هو موضوع اللسانيات.[59]

2. 10: خُلاصة:

يقابل مصطلح – التناص، المصطلح الفرنسي (**Intertextualité**)، أما مصطلح (**Intertexte**) فقد ترجمه بعض النقاد العرب بمصطلح (**المُتناص**)، وبما أنّ مصطلح التناص قد أصبح أكثر شهرةً واستعمالاً، فنحن نأخذ به، رغم وجاهة المصطلحات الأخرى (التناصيَّة – التداخل النصّي – التعالق النصّي – النصُّ المُتداخل – النصّ الغائب) وغيرها. وهناك إجماع نقدي أوروبي على أنّ البلغارية المقيمة في فرنسا – جوليا كريستيفا، هي أول من صاغ المصطلح عام 1966، لهذا لا يمكن أن نجد دراسة واحدة يمكن أن تتجاهل تعريف كريستيفا الشهير للتناص: (**النصُّ إنتاجية وترحال للنصوص وتداخل نصّي، ففي فضاء نصّ معيّن، تتقاطع ملفوظاتٌ، مقتطعة من نصوص أخرى، بوساطة الامتصاص والتحويل**)، وأضافت مصطلح – إديولوجيم، لتربط البنية الأدبية ببنيات أخرى غير أدبية، لتخلق علاقة بين النص والخطابات الأخرى. وقد رأينا أنّ الخطاب أشمل من النص لكنهما يتداخلان ويختلفان. وقد ميّز بارت بين العمل الأدبي ... والنص. وهو يسير على خطى كريستيفا، حيث

يؤيّد مفهوم الإنتاجية، ويرفض مفهوم إعادة الإنتاج، فحسب بارت (كل نصّ ليس إلاّ نسيجاً جديداً من استشهادات سابقة). وكانت كريستيفا قد اعتمدت على مفهوم الحوارية لباختين (1929) الذي رأى ضرورة قراءة خطاب الآخر وخطاب الأنا، وأشار إلى مفهوم التفاعل النصّي وتعددية الأصوات ... الخ. ونحن نميل إلى أن تحديد إيستهوب لعلاقة النص بالخطاب هو الأكثر دقة. ثمّ رأينا كيف ركّز لوران جيني في شرحه لمفهوم التناص، على (الهضم والتحويل والخرق): النصُّ الذي يتشرب عدداً من النصوص مع بقائه ممركزاً بمعنى). وقد عدّد لوران جيني أنماط التناص وتفاعل النصوص، لكنّه وقع في تنميط شكلاني، في حين رأى ريفاتير أنّ النصيَّة مركزها التناص، فالتناص بالنسبة له، آليةٌ خاصة بالقراءة الأدبية، وهو يلتقي مع مصطلح أدبية الأدب الذي صاغه الشكلانيون الروس. أمّا جيرار جينيت فقد صاغ خمسة أنماط مما سمّاه التعالي النصّي وجامع النص، وهي مجموعة المقولات العامة التي ينتسب إليها أي نصّ مفرد.

أمّا مارك أنجينو فقد رأى في مصطلح التناص كمعارضة سجالية لمفهوم البِنْية، في حين ركز سومڤيل على معايير التحويل والمحاكاة. أما – دوبيازي فقد ركّز على مفاهيم (الاقتباس وكيفية الاستشهاد والانتحال والإحالة والإيحاء وإدماجها في فضاء النص)، أما ميشيل آريڤيه فقد ركّز على الأثر التحويلي الذي تمارسه نصوص على نصوص أخرى. وأشار كثيرون منهم إلى مفهوم (**التلاصّ - Plagiat**) القريب من الانتحال والاقتباس والإخفاء، حيث ظلّ التلاصّ مرتبطاً بمفهوميّ السرقة والانتحال، وهو أيضاً يشتمل على درجات مختلفة، أعلاها النقل الحرفي مع الإخفاء. (فالانتحال اقتباس حرفي ولكنه غير واضح) كما قالت آنيك بوياغيه. وبالتالي: فالتلاصّ يتداخل مع التناصّ،لكنّه مصطلح فرعي أساسي، وله أشكال متنوعة، من وجهة نظر بعض النقّاد.

3. القسم الثاني: التناصّ والتلاصّ في النقد العربي الحديث:

تطرّق عدد من الباحثين والنقاد العرب لنظرية النص بتأثير الحقبة البنيوية وما بعد البنيوية الأوروبية، وناقشوا مفهوم التناصّ نظريةً وتطبيقاً. وقد اتخذتْ المعالجاتُ السمات التالية:

أولاً: ترجمة النصوص النقدية الفرنسية حول نظرية النص والتناصّ، وقد اتّسمت الترجمات بتعددية الترجمات للمصطلح الواحد، مما خلق ارتباكاً لدى القارئ. كذلك اختلفت الترجمات حول المفاهيم، ممّا زاد الأمر غموضاً.

ثانياً: قُدّمتْ بعض الترجمات مع الشرح بشكل متداخل، حيث لا نعرف أحياناً حدود النصّ الأصلي في علاقته مع الشرح والتأويل. وكنّا نفضّل الترجمة الخالصة للنص النقدي الأصلي بعيداً عن هذا التداخل، حتى يميز القارئ الأقوال النقدية الأصلية.

ثالثاً: كُتبتْ بعض الأبحاث العربية في التطبيق في مجال التناصّ، لكن بعضها كان ينقل المفاهيم بشكل حرفي ويطبّقها أيضاً بشكل حرفي على النصوص، دون تليين وتوضيح.

رابعاً: شاعت التخطيطاتُ الشكلانية، مما حوّل هذه النصوص الإبداعية (رواية — شعر)، إلى هياكل عظمية لا دم فيها ولا روح في البحث النقدي، تحت حجّة الدقة العلمية!

خامساً: أقام النقد الحديث شرنقة حول نفسه بالانفصال أحياناً بين حقيقة النص الأدبي وبين التنظير النقدي، رغم شعار (قراءة النص من الداخل)، ورغم أنَّ وظيفة النقد الشهيرة هي (تنوير النص)، بما يساعد القارئ على التمتع بالنص وإدراك تفاصيل ماهيته، وكأن النقد يرغب أولاً في نفي — تبعية النقد، لهذا أقام النقد عمارته النظرية المنفصلة تقريباً عن النص الأدبي في التطبيقات، رغم وجود إشارات التقابل بين النص الأول والنص الثاني التي لم يتجاوزها النقاد إلى

التحليل العميق للواقعة النصيَّة. وكأن النقاد العرب في حالة صراع لامتلاك المصطلحات وترجمتها، أكثر من امتلاك النص الأدبي نفسه. أما في مجال التنظير الخالص للتناص، فقد كرّر الباحثون أنفسهم تقريباً، فالتأصيل النظري يستقي من منبع واحد، مع اختلاف في درجة فهم المصطلحات والمفاهيم. قد يكون التكرار مفيداً مؤقتاً من أجل انتشار المفاهيم، لكن بعد ما يقرب من ربع قرن، يُفترض الانتقال إلى مرحلة جديدة.

ـ تناول مصطلح التناص عددٌ كبير من الباحثين العرب. وهنا سأختار عينة أساسية من هذا التناول، لا تهدف إلى رسم تاريخ تدرّج مفهوم التناص، بل معرفة فكرة أساسية عن طريقة التناول:

3. 1: محمد بنّيس: النصُّ الغائب:

صدر كتاب (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب — مقاربة بنيوية تكوينية) للمغربي محمد بنّيس عام 1979، وفيه فصل بعنوان (النص الغائب)[60]. يبدأ بنّيس بالاستشهاد بقول **لتودوروف** (من بين اللوائح التي يمكن وضعها لدى دراستنا نصاً من النصوص هو **حضورُ أو غيابُ الإحالة** على نصّ سابق). ويستشهد بنيس بمقولة **كريستيفا** ـ الشهيرة: (كلُّ نصٍّ هو **امتصاصٌ** أو **تحويلٌ** لوفرةٍ من النصوص الأخرى). ولذلك كان النص من ناحية أخرى، **إعادة كتابة وقراءة لهذه النصوص الأخرى اللامحدودة، يمكن أن تحول النص إلى صدىً أو تغيير أو اجترار**). ويحيل محمد بنّيس ـ حتّى الآن ـ إلى مرجعين فرنسيين الأول لتودوروف، والثاني هو كتاب ـ (**Théorie d'ensemble**) أي نظرية العموم أو النظرية الجامعة أو نظرية المجموع، كما ترجمها لاحقاً عدد من الباحثين العرب، وهو كتاب لجماعة تيل كيل صدر عام 1968، وبطبيعة الحال انطلق بنّيس من مفهوم كريستيفا وتودوروف كما هو واضح، لكنه لم يستخدم طيلة الفصل مصطلحي (التناص) أو (التداخل النصّي). معنى ذلك أن

مصطلحات (التناصّ – التناصيَّة – التداخل النصّي)، رُبّما لم تكن قد تُرجمت إلى العربية حتّى عام 1979. لهذا لجأ بنّيس – بتقديرنا – إلى نحت مصطلحه الخاص (النصّ الغائب)، معادلاً لمفهوم التناصّ تماماً، لكن علامة الاستفهام وليس التعجب تبقى في السؤال: ما دام بنّيس قد اطّلع على مفهوم كريستيفا للتناصّ كما هو واضح، فلماذا لم يترجم المصطلح الفرنسي إلى (التداخل النصّي) على الأقل، بدلاً من (النص الغائب)؟. على أي حال يبقى مصطلح (النص الغائب) علامة مسجّلة لمحمد بنّيس كمعادل لمصطلح التناصّ، الذي حاولتُ معرفة المترجم الذي نحته لأول مرّة، فلم أستطع، باستثناء ترجمة محمد برّادة لمصطلح (التناصّ) عام 1982.

يقول بنّيس: النصُّ شبكة تلتقي فيها عدّة نصوص. وهو نفس كلام كريستيفا ـ 1966 وبارت ـ 1973. ويشير بنّيس إلى أن العلاقة الرابطة، والصلات الوثيقة، بين النص وغيره من النصوص الأخرى السابقة عليه أو المعاصرة له – رعاها الشعراء والنقاد منذ القديم، غير أنّ القراءة المحدثة للنص، سلكت سبيلاً مغايرةً لما كان سائداً من أساليب القراءة التقليدية لهذه الظاهرة. ويقول أيضاً بأنّ النص يحقق لنفسه كتابةً مغايرةً حتماً للنصوص الأخرى، فيدمجها في أصله. ويقرر بنّيس بأنه سوف يستعمل لدى قراءة الشعراء المغاربة للنص الغائب في نصوصهم الشعرية – معايير ثلاثة تتخذ صيغة قوانين وهي::الاجترار والامتصاص والحوار.وهو يشرح القوانين الثلاثة على النحو التالي:

1. **الاجترار**: تعامل الشعراء في عصور الانحطاط مع النص الغائب بوعي سكوني، وأصبح النص الغائب نموذجاً جامداً، تضمحلُّ حيويته مع كل إعادة كتابة له بوعي سكوني.
2. **الامتصاص**: مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب، وهو القانون الذي ينطلق أساساً من الإقرار بأهمية هذا النص، وقداسته؛ فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل، بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد. ومعنى هذا أن

الامتصاص لا يجمّد النص الغائب ولا ينقده، فهو يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كتب فيها.

3. **الحوار:** أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، إذْ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الاستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه. لا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر لا يتأمل النص، بل يغيره. وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية.

ثمّ يبدأ بنّيس بالتطبيق على الشعر المعاصر في المغرب، عبر البحث عن تشكيلات النص:

1. **الذاكرة الشعرية:** 1. المتن الشعري العربي المعاصر. 2. المتن الشعري العربي القديم. 3. المتن الشعري الأوروبي. 4. المتن الشعري المغربي.
2. **الحضارة العربية:** القرآن – النص التاريخي -- الموروث الأسطوري والخرافي والقصصي، والمعارف العلمية والفلسفية والصوفية.
3. **وجود الحضارة المغربية:** قراءة النص المغربي الموروث والتاريخ المغربي والنص الصوفي والفقهي والخرافة.
4. **الثقافة الأوروبية:** قراءة الفكر، الوجودي والنص الأدبي الاشتراكي.
5. **الكلام اليومي:** إدماج الكلام اليومي في نسيج النص الشعري المغربي المعاصر.

ويختتم بنّيس، بالحديث عن إشكاليات النص الغائب، إذْ يقول بأنّ النصوص تتضاربُ مصادرها وتاريخ وجودها، ومن الصعب تعيين كل النصوص الغائبة أو تصنيف الأسباب التي دعت إلى وجودها بدقّة. كذلك فإن النصوص الغائبة في النصّ تمرّ بعمليات معقدة، لا يمكن للإرادة الواعية أن تتحكم بها دائماً. كما أنّ النص الغائب ليس وحدةً متجانسة في النص، وهو يَمرُّ عبر عملية القراءة، التي هي كتابة ثانية.

ـ محمد بنّيس، هو صاحب مصطلح النصّ الغائب، وهو يشرحه كمفهوم وفق كريستيڤا وتودوروف وبارت، بما يعادل مفهوم التناصّ تقريباً. وهو في التطبيق على النصّ الشعري المغربي يقف عند حدود التصنيف، دون قراءة ما بعد ذلك. ثمّ استعمل بنّيس لاحقاً مصطلح (**هجرة النصّ**) في كتابه (حداثة السؤال، بيروت، ط2، 1988)، وهو مصطلح ورد في كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها. ثم استخدم بنّيس مصطلح (**التداخل النصّي**) عام 1989 في كتابه (الشعر العربي الحديث).[61]

3. 2. محمد مفتاح : استراتيجية التناصّ :

في كتابه الرائد (تحليل الخطاب الشعري — استراتيجية التناص)، يتناول المغربي أيضاً — محمد مفتاح، مفاهيم التناصّ، وقد صدرت طبعته الأولى عام 1985. وبتقديرنا أن هذا الكتاب هو أول كتاب يعالج — التناصّ بتوسع واضح، لأنّ الكتاب كلّه يعالج تجلّيات المصطلح والمفهوم مستفيداً من كتابات الحقبة البنيوية وما بعدها، باستقلالية نقدية، وفهم عميق، منطلقاً من اللسانيات والسيميائيات.

ـ يتناول محمد مفتاح مفهوم التناص في فصل خاصّ، فالنص بالنسبة له هو (مُدوّنةُ حدث كلامي ذي وظائف متعددة)[62]. وهو يستخرج التناص من كتابات (كريستيڤا ـ آريڤيه ـ لورانت — ريفاتير)، حيث يقول بأن التناص هو (تعالقُ [الدخول في علاقة] نصوصٍ مع نصٍّ، حَدَثَ بكيفيات مختلفة).[63]

وكان الباحث قد أشار إلى التداخل الكبير بين مصطلحات: (الأدب المقارن)، (المثاقفة)، (دراسة المصادر) وَ(السرقات)، وهو يشير إلى بعض المفاهيم الأساسية:

1. **المعارضة**، وتعني أنّ عملاً أدبياً أو فنياً يُحاكي فيه مؤلفه كيفية (معلم) فيه أو أسلوبه ليقتدي بهما أو للسخرية منهما. و**المعارضة الساخرة**، أي التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة، بحيث يصير الخطاب الجدّي هزلياً، والهزلي جديّاً ... والمدح ذمّاً والذمّ مدحاً.

2. **السرقة** : وتعني النقل والاقتراض والمحاكاة ... (مع إخفاء المسروق). وهذه المفاهيم مقتبسة من الثقافة الغربية. ويقول مفتاح بأننا نجد عند **العرب** ما يقابلها:

1. **المعارضة**: التي تدلّ لغويّاً على المحاكاة والمحاذاة في السير، كذلك محاكاة أي صنع وأي فعل، حيث أطلق النقاد العرب على المحاكاة الشعرية ... اسم المعارضة.
2. **المناقضة**: غير أنّ المعارضة – لغويا واصطلاحياً – تعني أحياناً المخالفة، وأطلق عليه – النقيضة.
3. **السرقة**: وهي أنواع: غامضة وفاضحة حسب ابن رشيق ويتضح مما سبق – يقول مفتاح – بأن هناك نوعين من التناص هما: 1. المحاكاة الساخرة (النقيضة). 2. المحاكاة المقتدية (المعارضة)، التي يعتبرها البعض الركيزة الأساسية للتناص.[64]

ثمّ يتحدث محمد مفتاح عن آليات التناص، وهي بالنسبة له :

أ. **التمطيط**: وهو يحدث بأشكال مختلفة أهمها:

1. **الجناس بالقلب وبالتصحيف**، و(**الكلمة – المحور**)، فالقلب مثل (قول – لوق، عسل – لسع)، والتصحيف مثل (نخل – نحل) أما الكلمة المحور مثل: (كلمة الدهر) في **قصيدة ابن عبدون**:

الدهر يفجع بعد العين بالأثرِ ∴ فما البكاءُ على الأشباحِ والصُوَرِ

2. **الشرح**: البيت السابق، هو النواة الأساسية للقصيدة، وكل ما تلاه، شرح وتوضيح له.
3. **الاستعارة**: تقوم بدور جوهري في الشعر.
4. **التكرار**: يكون على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ.
5. **الشكل الدرامي**: إنّ جوهر القصيدة الصراعي، ولّد توترات عديدة بين عناصر بنية القصيدة، ظهرت في التقابل وتكرار صيغ الأفعال.

6. **أيقونية الكتابة:** الآليات التمطيطية السابقة، تؤدي إلى أيقونية الكتابة (علاقة المشابهة مع واقع العالم الخارجي).

ب. **الإيجاز** : نركز هنا على الإحالات التاريخية في القصيدة. وقد اشترط القرطاجنّي في الإحالة التاريخية ما يلي: أن يعتمد الشاعر على المشهور منها والمأثور، ثم استقصاء أجزاء الخبر المُحاكى). والإحالة – يقول مفتاح – بأنواعها لا تخرج عن مفاهيم: الترغيب والترهيب والتعجيب).[65]

_ **الشعر** – يقول مفتاح – لـــه خصائص بنيوية: **الموسيقى، كثرة المجاز، كثافة المعنى.** أما **التناصّ** فهو ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقّي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح. كما أن التناص، إمّا يكون اعتباطياً يعتمد على ذاكرة المتلقّي، وإمّا أن يكون واجباً، يوجه المتلقي نحو مظانه).[66]

ويختتم محمد مفتاح، بخلاصة تقول بأن التناص محكوم بالتطور التاريخي. فالتناص هو وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من خطاب لغوي بدونه).[67]

ويطبق مفتاح مفاهيم – **التنـــاصّ** – **التشاكل والتباين** – **التفاعل** – **الاستعـــارة** ... الخ، على **قصيـــدة ابن عبدون (الدهر يفجع ...)** على طول الكتاب (359 صفحة) مازجاً بين التحليل النظري والتطبيق، انطلاقاً من السيميائيات واللسانيات.

3 .3. كاظم جهاد: الانتحال والتناصّ والاستحواذ:

_ للعراقي كاظم جهاد كتاب بعنوان: (**أدونيس منتحلاً – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة يسبقها: ما هو التناصّ**)، صدر في طبعته الأولى عام 1991، منشورات – إفريقيا الشرق – الدار البيضاء.[68] وفي الفصل الأول من الكتاب وهو بعنوان (ما هو التناصّ) – أحكام السرقة لدى العرب، أكّد الباحثُ بأن العرب درسوا

التناصّ (السرقة – الإغارة – السطو – تلفيق المعنى – السلخ ...) و(التضمين) ... الخ. وهو يشير إلى الكتب التراثية: (الوساطة للقاضي الجرجاني، والصبح المُنبي للشيخ يوسف البديعي، والرسالتين: (الحاتمية) و(الموضحة) لأبي علي الحاتمي) ... ويستشهد ببعض أشكال التناص التي أوردها هؤلاء. وفي الفصل الثاني يتناول التناص في الأدب العربي، وهو يعرض لحالة الشاعر الفرنسي لوتريامون، قائلاً (لعلّ أفضل دراسة لهذه السرقة المقصودة والمحوّلة، بحيث لا تعود تمثل سرقة، كما مارسها لوتريامون في – أناشيد مالدرور – و(أشعار)، هي هذه الدراسة التي قدّمها موريس بلانشو عام 1963 في كتابه (لوتريامون وساد). ثمّ يفصّل الباحث بعض المناقشات التي صاغها بلانش_و)[69]، ثمّ يشير بسرعة إلى مناقشات: بوياغيه وكريستيفا وبارت وباختين وجينيت وريفاتير، حول التناص، ثمّ يعرض بتوسع كبير لشكلانية التناص عند لوران جيني في دراسته (استراتيجية الشكل_1976). أما في القسم الثاني من الكتاب، فهو يعرض لأدونيس... منتحلاً، وهو يمهّد بفصل أول بعنوان (انتحال الشعراء)، حيث يقول **كاظم جهاد** (**يبرز سلوكان اثنان متاحان للتناص الحقيقي: إشعار القارئ بطريقةٍ أو بأخرى، بأننا نُناصصُ كاتباً آخر، فعلى هذا الشعور يعتمد مفعول التناص كله؛ أو: تذويبُ نصِّ الآخر ومحوه وإعادة خلقه بالكامل، بحيث لا يعود أكثر من ذكرى بعيدة أو مصدر إلهام للنص بين مصادر أخرى تكثر أو تقلّ.**)[70]

ويخصص كاظم جهاد القسم الثاني من الكتاب أي اعتباراً من الصفحة_79، وحتى نهاية الكتاب_231، لتطبيق مفهوم الانتحال على نصوص الشاعر السوري أدونيس الشعرية والنقدية. وهو يعدّد حالات السرقة عند العرب (خمسة عشر نوعاً) في الصفحتين (24_25) من الكتاب، ليطبّقها على أدونيس، حيث يعرض الباحث لوثائق النصيَّة الشعرية لأدونيس، ويقابلها بنصوص **النفرّي**، انطلاقاً من دراسة **عادل عبد الله** (مجلة الطليعة الأدبية، العدد 11، عام 1978، بغداد)، ثمّ يقدم تقابلات بين نصوص أدونيس **ونصوص سان جون بيرس والأصمعي وابن الأثير**، انطلاقاً من

دراسة **للمنصف الوهايبي** عام 1987، ومقالة لصلاح نيازي (مجلة الناقد، عدد تموز 1988)، حيث يؤكد كاظم جهاد (**غياب التناص لدى أدونيس وبروز الانتحال والسرقات**). كما يرجع الباحث إلى دراسة **عبد الواحد لؤلؤة** وهي بعنوان (من قضايا الشعر العربي المعاصر، التناص مع الشعر الغربي) المنشورة في (مجلة الوحدة – عدد تموز – آب، 1991، الرباط)، حيث يفضل لؤلؤة مصطلح – **التناصُص**، بدلاً من التناص، مطبقاً على السيّاب وأدونيس بتأثير إليوت. وفي الفصل الثاني من القسم الثاني يقرأ الباحث (**الانتحال النقدي**) لدى أدونيس انطلاقاً من (**ألبيريس – هايدغر – أوكتافيو باث – صلاح ستيتية – محمد أركون – عبد الوهاب المؤدب – ديانيا/ بونو** ...). وهو يقابل نصوص أدونيس مع نصوص الآخرين مترجمةً وباللغة الأصلية، وغالباً هي الفرنسية. وفي الفصل الثالث يقرأ أدونيس من زاوية (محاكاة الشكل الشعري عند **أوجين غيلفيك**).

أمّا القسم الثالث من الكتاب، فيناقش الباحث (أدونيس مترجماً **لبونفوا**). أما في القسم الرابع من الكتاب فيقرأ الباحث (التفكك الذاتي للأثر الشعري)، حيث يقرر الباحث أن (عمل أدونيس قد بدأ يشهد منذ سنوات تفككه الذاتي. تفككٌ يزيد من انحسار أصدائه ومدى تأثيره، بل وفي العربية، سواءٌ لدى الشعراء الجدد أو محبّي الشعر بعامة)[71]. وهو يقدم (إحدى عشرة نقطة في تفكك أدونيس). ثم يقدم خاتمة وبعض الوثائق المصوّرة.

3. 4. شربل داغر: التناصّ والنقد المقارن:

نشر شربل داغر (لبنان) دراسةً له بعنوان (التناصّ سبيلاً إلى دراسة النصّ الشعري وغيره) في (مجلة فصول المصريَّة – العدد الأول، صيف 1997)، بدأها بمقدّمة في ثلاث صفحات، ثمّ انطلق نحو المساعي التعريفية للتناص، نُلخّصها بلغة الباحث، كمـــا يلي:

يقول شربل داغر بأنّ كريستيڤا هي أول من تطرّق لمفهوم التناص، حيث عرّفته بأنه (**التفاعل النصّي في نصٍّ بعينه**)، وتوسعت في تبين قابلياته الإجرائية، حين تناولت شعر لوترِيامون **Lautréamont**، متوقفةً أمام عمليات **التحوير**، التي أقامها الشاعر على نصوص عديدة معروفة. ثمّ يتطرق الباحث لدراسةٍ للإيطالي (سيجريه- **Segre**)، عام 1985، الذي رأى أن التناصّ في النص الأدبي يشتمل على المجالات التالية (**التذكر أو الاستعادة، أو الاستعمال الصريح أو المقنع، الساخر أو الإيحائي للأصول واستعمال الشواهد**). أما جيرار جينيت **فيُجمل** أشكال التناص فيما يلي:

1. الاستشهاد والسرقة. 2. علاقة النص بعتبة النص (العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، التمهيد، التنبيه وغيرها). 3. العلاقة بين النصّ والنص السابق عليه. 4. علاقات الاشتقاق بين النص والنص السابق عليه. 5. العلاقة بالأجناس الأدبية التي يفصح عنها النص. أما **الإيطاليان بوجراند Beaugrande ودريسلر Dressler**، فيضعان التعريف التالي للتناص، عام 1984، (الترابط بين إنتاج نصّ بعينـــه أو قبولـــه، وبين المعارف التي يملكها مشاركو التواصل عن نصوص أخرى). أما **راستيـــه — F. Rastier**، فيقول بأن النص لا يعدو كونه ظاهرة تضمينية في نهاية المطاف، لا يقوم على (ظاهر) نصّي، وإنما على عمليات معقدة، فيها الصريح والضمني في آن، ونتحقق منها في النص نفسه، في تراكيبه وصيغه).

ويعيّن **آريڤيه** مجال مفهوم التناص، أي **مكان النص** على الشكل التالي: (إنّ مكان ظهور (هذه الوقائع النصيَّة)، ليس النص، بل **مكان التناص**، على أن هذا الأخير يفيد أو يُعيّن مجموع النصوص التي تنشأ بينها علاقات تناص). ويعلّق شربل داغر على ذلك بقوله: إذاً يتألف مكان التناص من مواد عديدة، تنشأ بينها علاقات تفاعل، على أننا لا نكتفي بدراسة المكان، بل بتحديد سبيل تحليل مناسب له، يتحقق من خلال عمليات التنصيص التي خضعت لها المواد المذكورة، أي ما يُسميّه شربل داغر **بالوقائع**

التناصيَّة. ثمّ يقول (هذا ما ينتهي إليه غير باحث أوروبي) ويتساءل (لكن، أليس هذا هو عينه الذي تحدث عنه النقاد العرب القدامى في باب (**السرقات**) أو (**التلاصّ**). وعلى ذلك كله يبني شربل داغر النتيجة التالية (نحن نعرف أنّ عمل **الأدب المقارن**، ينتظم على أساس مقارنة بين نصّين: بين نص سابق التحقق تاريخياً، بوصفه النص الأول والأصل وفاعل التأثير في غيره، من جهة، وبين نص لاحق تاريخياً على الأول، بوصفه النص الثاني والنسخة والخاضع للتأثير بالتالي، من جهة ثانية. وهو انتظام يشبه في بنائه أساس العلاقات في الترجمة).

أمّا – التناصّ، ـ يقول داغر – فهو يقلب الأساس التفاضلي اللازم في أية عملية مقارنة، إذْ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته بنية بذاتها، وإنْ تتضمن في عناصرها وعلاقاتها ما يشدّها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه، تتحقق في النص في تراكيب نحوية ودلالية، هي الوقائع التناصيَّة. وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعاً لعلاقات مختلفة، قد تكون الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة، وغيرها، متعمدة أو عفوية، بفعل الاختطاف، أو التملك، أو بمفاعيل الذاكرة الناشطة في الكتابة). ثمّ يشير داغر إلى الدراسات العربية التي تناولت:

1. أثر إليوت في الشعر الحديث.
2. أثر الرومانتيكية الإنجليزية في (جماعة الديوان).
3. أثر بودلير في شعر إلياس أبي شبكة.
4. أثر الرمانتيكية الفرنسية والإنجليزية في شعر أبي القاسم الشابّي.
5. بيجماليون بين توفيق الحكيم وبرناردشو.
6. الرواية الواقعية بين زولا ونجيب محفوظ.
7. مسرح العبث بين يونسكو وعصام محفوظ.

لكنه يرى أن الناقد العربي الحديث (**يكتفي في غالب الأحيان بتعيين أو عرض المواد – المقارنة، أو التي تنشأ بينها علاقات تبادل – دون أن يُبالي بالأشكال اللفظية والنحوية والدلالية التي تحققت بها هذه المواد في النص المدروس**). ثم يعرض شربل داغر، لمحاولات: **محمد بنّيس ومحمد مفتاح**، حيث يقول بأنّ (محمد بنّيس يعتمد على خطّة جيرار جينيت، في تناول النصّ الشعري، ولاسيّما على **مصطلحه في** ـ النص الغائب)، أمّا محمد مفتاح – يقول شربل داغر – **فقد** (اتّخذ من **التعيينات البلاغية**، القسط الأوفر من حمولاته. إلى هذا فإن تعريفه – التناص – يبقى موزعاً بين – داخل، هو النص المدروس، وخارج، هو النصّ الغائب، **في** تعيينات جيرار جينيت).

ويختتم عرضه لبعض قضايا التناصّ عند بنّيس ومفتاح بالقول (**هاتان محاولتان رائدتان، عربياً – تفتقران إلى خطّة إجرائية بيّنة، يتم الاعتماد عليها في العملية التحليلية**). وهو نفس النقد الذي وجّههُ شربل داغر لإشارة المناصرة لأهمية استخدام مقولة التناص، فهو أيضاً، أي المناصرة (لم يقدّم أية قابلية إجرائية لمصطلحي: المثاقفة والتناص). ثمّ يدرس شربل داغر – **مصادر التناصّ وميادينه**: يقترح الباحث – اعتماداً على راستييه – أن نقرأ التناص بوصفه اتصالاً بخارجه، والتناص بوصفه اتصالاً ضمن النص الواحد، (فقد وجدنا الباحث راستييه يفرق بين التناص الداخلي ضمن النص الواحد، وبين التناص الاعتيادي، ويمكن تسميته بالخارجي، أي الذي يصل النص بنصوص أو مقتبسات من خارجه، وقد جعل راستييه الوظيفية التناصيَّة الداخلية، لازمة). ثمّ يخلص – داغر – إلى أن **أنواع المصادر التناصية ثلاثة:**

1. **المصادر الضرورية**: أي الموروث العام والشخصي، الذي يتّخذ صيغة الذاكرة، مثل (الوقفة الطللية) في الشعر القديم.

2. **المصادر اللازمة**: التناص الواقع في نتاج الشاعر نفسه، مثل قول بعض النقاد بأن قصيدتي السيّاب (غريب على الخليج) و(أنشودة المطر)، تؤلفان مقطعين من قصيدة واحدة في الكلّ السيّابي.
3. **المصادر الطوعية**: ما يطلبه الشاعر عمداً في نصوص مزامنة له أو سابقة عليه، في ثقافته، أو خارجها. وهي مصادر متعددة تندرج فيها متون شعرية أجنبية وعربية، مثل تأثرات محمود درويش في بداياته، بشعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني. وقد تكون المصادر أجنبية لدى الشعراء العرب، فرنسية (لوترپامون – بودلير – رامبو – سان جون بيرس – إيف بونفوا) وإنجليزية (إليوت – يسْتويل) وأمريكية (ويتمان).

أمّا عن **ميادين التناص**، فيقول شربل داغر: ميادين التناص، مواد متفرقة، ذلك أن استحضارها في النصوص ليس نسقياً ولا متسقاً في غالب الأحيان. وهي تشمل في **المستوى الإيقاعي – النحوي**، **(النمط)** مثل: نمط الهايكو، أو القصيدة – اللقطة. ونميّز **التراكيب** مثل الجمل الاسميّة أو الحالية. كذلك نميّز **الصياغات**، أي طريقة شدّ الألفاظ بعضها إلى بعض مثل تقديم الصفة على الموصوف. ونميّز أيضاً – **المستوى الدلالي (القضايا) والموضوعات والمناخات**، مثل: الحرب الباردة – الغربة في المقهى – الصعلكة والتمزق. ثم يشير شربل داغر إلى مسألة الأنواع أو الأجناس الأدبية: القصيدة الحكمية على لسان الحيوان – القصيدة التمثيلية – الملحمة – القصيدة – الحكاية، القصيدة الأسطورية، قصيدة النثر، كأجناس شعرية)، ويقدّم الباحث بعض الأمثلة على التناص في مجال القضايا والموضوعات والمناخات في إشارات سريعة، مع إشارات سريعة في الأنماط والتراكيب والصياغات.

ثم ينتقل الباحث إلى **(أشكال التناص)**، حيث يشير إلى مفهوم **(الاستحواذ)** عند كريستيفا، حين تحدد الوظيفة (التملكية) بقولها: (أُقرُّ بما تقوله أو أرفضه، لكنني أمتلكه **ويستحوذ** عليَّ في آن). ويقدّم أمثلة من الاستحواذ مثل اقتباسات وتضمينات

أدونيس لنصوص النفري، أو اختطاف المصدر اللغوي، مثل النسق الديني المسيحي في نصوص أنسي الحاج. ثم يقرأ الباحث مقاصد التناص. ويختتم شربل داغر بحثه بالقول: **التناص**، إذنْ، سبيلاً إلى دراسة ثقافتنا في سياق أوسع، يدرجها من جهة، في إطار العملية النهضوية المستمرة، على أنها فعل (مثاقفة) متماد، كما يتم فيها، من جهة ثانية، تناول النصوص، انطلاقاً مما تقوم عليه من تحويرات وتملكات و(تَبْيِئَة). (72)

3. 5. نهلة فيصل الأحمد : التفاعل النصّي (التناصيَّة):

– في عام **1998**، صدر كتاب (**آفاق التناصيَّة – المفهوم والمنظور**)، وهو عبارة عن مجموعة من الدراسات المترجمة من الفرنسية لعدد من أبرز ممثلي الحقبة البنيوية وما بعدها، (بارت – مارك أنجينو – ليون سومڤيل - جيرار جينيت – ميشيل أوتان – روجيه فايول) – ومترجم الكتاب هو السوري – **محمد خير البقاعي**، وقد سبق أن نُشرتْ هذه الدراسات مُترجمةً قبل عام **1998** – بطبيعة الحال – في المجلات العربية منذ عام **1989**، كما سبق أن نشرت دراسات عن التناص في مجلات عربية معروفة مثل : العرب والفكر العالمي (بيروت) – مجلّة فصول (القاهرة) – الفكر العربي المعاصر (بيروت) – مجلّة – علامات (السعودية) – مجلة كتابات معاصرة – ومجلة الفكر العربي (بيروت)، كما صدرت ترجماتٌ لبعض الكتب الفرنسية التي تنتمي لمرحلة البنيوية وما بعدها، التي تناقش نظرية النص، صدرت في المغرب ولبنان ومصر وسوريا وتونس والجزائر وغيرها.

كل ذلك استفادت منه الباحثة السورية نهلة فيصل الأحمد، في أطروحة ماجستير عام **2000**، وأصدرتها في كتاب بعنوان (**التفاعل النصّي – التناصيَّة: النظرية والمنهج**)، صدر في سلسلة كتاب الرياض (السعودية)، في **تموز (يوليو)، 2002**.

وبتقديرنا - أنّ أهم ما في الكتاب هو الفصل الرابع من الكتاب (ص 262–296)، وهو بعنوان (التفاعل النصّي: الجهاز المفهوماتي – الدستور، الأقسام، العلاقات

والآليات).[73] وهي تستخدم مصطلحي: التناصيَّة والتفاعل النصّي، طيلة الكتاب، **فالتفاعل النصّي هو (ضبط شعرية النصّ عبر تفاعلاته مع النصوص الأخرى).**[74]

_ تلخّص هلة فيصل الأحمد، **قواعد التفاعل النصّي (التناصيَّة)** العامة التي استخرجتها ممن سبقوها، سواءٌ الكتابات البنيوية الفرنسية أو شروحها وتأويلاتها بالعربية. وقد سبق لمحمّد مفتاح في فصل بعنوان (**التفاعل**) من كتابه_ 1985 أنْ قال بأن (الذاتية والتفاعل هما جوهر الخطاب الشعري خاصةً)[75]، وأشارت له بوضوح — مجلة — ألف، المصرية في العدد الرابع — ربيع 1984، تحت عنوان لافت على غلاف المجلّة هو (**التناصّ: تفاعليّة النصوص**)، وأشار له محمد بنّيس وعبد الله راجع عند شرح مفهوم النص الغائب، وأشار له عز الدين المناصرة في كتابه (حارس النص الشعري، 1993) في فقرةٍ بعنوان: (**التفاعلية: تحطيمٌ متبادل للحدود**) وغيرهم كثير، لكن شيوع مصطلح (التناصّ)، طغى على مصطلحي: التفاعل النصّي والتناصيَّة، وطغى على مصطلح — التداخل النصّي وغيرهما. **هنا نقدم تلخيصاً للفصل الرابع من كتاب هلة فيصل الأحمد، بلغة الباحثة نفسها، كما يلي:**

1. يستمدّ مفهوم التفاعل النصيّ قيمته النظرية وفعاليته الإجرائية من كونه يقف راهناً في مجال الشعرية الحديثة، في نقطة تقاطع التحليل الألسني للنصوص الأدبية مع نظام الإحالة، باعتباره مؤشراً على ما هو — **خارجٌ نصيّ.**
2. إنّ أي نصّ مهما كان جنسه، يدخل في تفاعلات ما، وعلى مستوى ما، مع النصوص السابقة أو المعاصرة اللاحقة له، ومع النصوص المجاورة أو الموازية أو المتداخلة التي تفرضها عمليات إنتاج النصوص.
3. مفهوم التفاعل النصّي يكشف عن **خاصيَّة كانت مطمورة**، إنه رمز جديد، يحرك **دينامية القراءة والكتابة**، في النص الموجود والمترابط مع نص آخر.
4. مفهوم التفاعل النصّي، **مفهوم متعالٍ** عن الزمان والمكان.
5. خارج التفاعل النصّي، يصبح النصّ غير قابل للإدراك، فهو يؤدي وظيفة **تواصلية.**

6. التفاعل النصي، مفهوم متعال على كل الاختصاصات فهو يؤسس لعلم عبر تخصصي.
7. يعد التفاعل النصي، **نزعة حوارية**، ويكون النص الجديد **نصّاً بؤرياً ممركزاً.**
8. التفاعل النصّي مفهوم سيميائي،يبحث في مرموزات النصوص وإشاراتها وأيقوناتها وإحالاتها.
9. التفاعل النصّي يشكل حركة مركزية في مجال التلقي للمرسلة اللغوية والسيميائية، فهو يملك **ذاكرة** تعمل ضمن إطار **جدلية الحضور والغياب**، وإدراك العلاقات بين النصوص، فالتفاعل النصّي يملك **استراتيجية قرائية.**
10. التفاعل النصّي يملك استراتيجية تأويلية.
11. التفاعل النصّي فعالية ثقافية تمسُّ سيرورة الكتابة الأدبية.
12. يعوّل على التفاعل النصّي، إنتاج النصوص وإنتاج القوالب الجاهزة، التي تصبح بدورها مضاعفة، تتوالد عنها قوالب أخرى، بحثاً عن شروط اكتمال شخصيتها.
13. يتمتّع التفاعل النصّي بقوّة تخريبية بالنسبة للتصنيفات القديمة.
14. يعمل التفاعل النصي على رصد كامل الآليات من **الاستدعاء** إلى **التحويل**، ومن **الإزاحة** إلى **الإحلال**، ومن **الترسيب** إلى **الإنتاج.**
15. تختار الباحثة مصطلح التفاعل النصّي (التناصية)، كترجمة مقابلة للمصطلحين : (**Transtextuaility** و **Intertextuality**)، بديلاً للمصطلحات الأخرى: (التناصّ – هجرة النصوص – التداخل النصّي – التعالي النصّي – التعالق النصّي – النص الغائب – النصّ الآخر – الترابط النصّي ... الخ)، وتبرّر اختيارها بأن **باختين**، استخدم مصطلح (تفاعلية)، وغيرها من التبريرات، **فهي** تسير على خطى **محمد خير البقاعي** الذي روّج لمصطلح (التناصيَّة) في ترجماته، وعلى خطى مجلّة – ألف، المصرية.

16. تتحدث عن التفاعل النصّي **العام**، وَتشير إلى أمثلة عليه في الشعر الحديث (الأسطورة ـ النص الديني ـ التوراة والإنجيل والقرآن والحديث الشريف والصوفية ـ الطقوس والحكمة والمثل والنكتة ـ الوسيط العصري ونثر الحياة اليومية والسينما والأغنية ـ الحكاية والرواية والمسرحية).

17. **تشير الباحثة إلى علاقات التفاعل النصّي** كما في:

1. **الملحق النصّي ((e) Paratext)** أو النص الموازي أو ما يسمّى — الملحقات النصيَّة.
2. **التناصّ** — تجعله الباحثة مصطلحاً فرعياً يقابل **Intertext**، وهو التفاعل النصّي الصريح مع نصوص بعينها بالاستشهاد والإلماح والرمز، وتقسّمه إلى تناص كلّي وتناص جزئي، بآليات الترصيع والتضمين.
3. **النصيَّة الواصفة - Metatextuality**: علاقة التفسير والتعليق التي تربط نصّاً بآخر.
4. **التعالُق النصّي** — يتم بين نصّ لاحق **(Hypertext)** ونصّ سابق **(Hypotext)**، ويتم بوساطة آليات المحاكاة الساخرة والتحريف والمعارضة والتخطيط والمبالغة والمفارقة.
5. **جامع النصّ - Architextuality** : علاقة بكماء لا تتقاطع، إلاّ مع إشارة واحدة من إشارات النصّ الموازي (الملاحق النصيَّة).
6. **الترابط النصي - Hypertextuality**: تدرس العلاقة بين النصّ وبين نصوص أخرى على اختلاف أنواعها: صوراً أو مقطعاً موسيقياً أو قطعاً موسيقيةً أو لوحة أو فيلماً سينمائياً، وهي تسمية مجازية آتية من علم الحاسوب، تصف طريقة تقديم المعلومات، يترابط فيها النص والصور

والأصوات ... معاً في شبكة مركبة عنكبوتية، تسمح للقارئ أن ينتج نصَّه بالطريقة التي يريد.

7. **النص الغائب** (**المسكوت عنه**): **Apsent text**: نصٌّ غير مكتوب، لكنه يفرض حضوره، يُحيل إلى العلاقة المقموعة، أو الدال المسكوت عنه، ويمكن استكشافه عن طريق قراءة أنظمة الخطاب، وقوانين تشكيله لمستوياته الصوتية والتركيبية والمورفولوجية والمعجمية والدلالية.
8. **النصُّ الكامن**: هو النص المتوزع في الثقوب والثغرات والفجوات النصيّة والنقاط المنتشرة على بياض الصفحة. فالقارئ هو المنتج لطاقة المعنى الكامنة في النص، ويصبح النص شراكة بين المؤلف والقارئ.
9. **الترجمة**: النص المنقول من لغة إلى لغة أخرى. فالنص المترجم هو قراءة وإنتاج آخر.

_ أمّا آليات التفاعل النصّي وكيف تتم فتلخّصها الباحثة الأحمد، فيما يلي:

1. **التحرير Verbalization** : يعني التحرير الكتابي لما ليس كتابياً بالأصل. وينطبق على حالة التفاعل النصّي بين الأنواع أو الأجناس المختلفة، الأدبي والتشكيلي، مثلاً (صياغة لوحة كتابياً، الشعارات المرسومة التي ترمز إلى شيء ما). هنا تُمنح الكتابة بُعداً لفظياً أو ترجمة تحريرية لمرجع صوري.
2. **الخطيّة - Linearisation** : الكتابة ظاهرة خطيَّة محكومة باستمرارية السطور أفقياً كما في أغلب اللغات أو عمودياً كما في الصينية واليابانية. يعمد الكاتب إلى ما يشبه تسوية لعناصر النصّ الأصلي الذي يتناصّه هو ويناصصه، وعناصر نصه الجديد في فضاء الصفحة وداخل حدودها المادية. وبعد هذه التسوية يفيد من بدائل أخرى: تشويش تراتب المقاطع أو التوكيد على بعض الأسطر، بطبعها بحروف مختلفة مائلة أ سمينة.
3. **الترصيع**: ترصيع عناصر النص القديم في نصّ جديد.

4. **التشويش**: يعمد المؤلف هنا إلى أخذ فقرة من نص مكرس، يتدخل هو فيه ويتلاعب به، مُدخلاً عليه إفساداً مقصوداً أو دعابةً مثل: تحويل النص من الفصحى إلى العامية المحكيّة.
5. **الإضمار أو القطع**: هنا يُمارس الكاتب الاقتباس المبتور أو إنقاص الكلام على نحو يُحدث حرفاً للنص عن وجهته الأصلية، ويمنحه وجهة أخرى، لم يكن القارئ ليتوقعها مثل (لا تقربوا الصلاة).
6. **التضخيم أو التوسع**: يحول النص ويحرفه، بأن يُنمّي فيه في الاتجاه الذي يريد عناصر دلالية أو مسارد شكلية، يراها هو فيه، ولعلها كانت كامنة في النص.
7. **المبالغة**: ليس تضخيم الكلام كمياً بالضرورة، لزحزحة أثره، بل في مبالغة معناه، والمغالاة فيه نوعياً، مما يفضي إلى كاريكاتورية خاصة.
8. **القلب أو العكس**: الصيغة الشائعة في المحاكاة الساخرة، أو في (المناقضة والمعارضة)، وله أشكال متنوعة.
9. **التخفيف والتكثيف**: عكس المبالغة والتفخيم.
10. **القطع والمونتاج**.

3. 6. صبري حافظ: التناصّ وتفاعلية النصوص – 1984 :

قرأتُ **مصطلح** (التناصّ) **مُترجماً** من قبل المغربي **محمد برّادة في** (مجلّة **الفكر العربي**، عدد يناير وفبراير – 25، **بيروت، عام 1982** – ص 17)، حين ترجم ندوة لبارت وموريس نادو، ثمّ قرأتُ ملفاً خاصاً بعنوان (**التناص: تفاعلية النصوص**) في مجلة – ألف، المصرية، العدد الرابع، **ربيع 1984**، وفيه دراسة لصبري حافظ بعنوان (التناصّ وإشاريات العمل الأدبي)، ودراسة لسامية محرز حول المفارقة عند جيمس جويس وإميل حبيبي، ودراسة لكلود أودبير بعنوان: اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية، وحوار مع الروائي جمال الغيطاني بعنوان (جدلية التناصّ) يتحدث فيه عن القراءات التي أثرت في تكوين أعماله الروائية، مع عدد من الدراسات نشرتها المجلة

(باللغة الإنجليزية) مثل: دراسة آن ملن — هول — **Hohl-Anne Mullen** ، وهي بعنوان (سالامبو: النص المألوف والتناص)، ومجدي وهبه (علاقات النصوص والنظام الموسوعي عند لاروس)، وروجر فينش — **Finch**، (ملاحظات حول العروض العربي) وخوسيه هيرنان كوردوفا - **José Hernàn Córdova** (البحث عن الهندي الأمريكي في يوميـات كولومبس وخريف البطريرك لجارثيا ماركيز)، وَ جون ماير **J. Maier** وَبرفين غسيمي **P. Ghassemi** (ما بعد الحداثة والشرق الأدنى القديم) ومقابلة مع شكري عيّاد حول (النقد والإبداع) بالإنجليزية أيضاً.

وتقول المجلّة في افتتاحيتها ما يلي (إنَّ **مصطلح التناص الذي يعني استحضار نص ما لنصّ آخر قد أصبح شائعاً في النقد المعاصر**. ومع أن ظاهرة التناص ليست جديدة، فإنَّ الاهتمام النقدي بها والوعي المتمركز حولها، شيء جديد. ونجد في هذا العدد مقالات ودراسات تتعامل مع **التناصّ وتفاعلية النصوص**، سواءٌ بطريقة مباشرة أو غير مباشرة).

وفي **عام 1989**، أصدرتْ **مجلّةُ الفكر العربي المعاصر**، البيروتية، عدداً خاصاً عن التناصّ، في العدد 60ـ61 ، يناير). وفيما يلي سنقدّم تلخيصاً لدراسة **صبري حافظ في مجلّة — ألف، المصرية، عام 1984** :

ـ يقول صبري حافظ بأن النقد العربي جعل النص مدار اهتمامه، قبل أن يطلع علينا النقد الأدبي المعاصر بمفاهيمه عن بنية النص وعن الخصائص الشكلية التي تعطيه طبيعته الأدبية، وعن **تفاعلية النصوص** التي نعرفها الآن باسم (**التناصّ - Intertextuality**). ثمّ يروي الباحث (**واقعة تناصيَّة**) حدثت بينه وبين كتاب فن الشعر لأرسطو، حين قرأه للمرة الأولى، فلم يجد فيه فكرةً واحدة لا يعرفها — عام 1968، ويفسّر السبب (لقد كان كتاب أرسطو بمثابة **النص الغائب**، بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التي قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها.) ويضيف الباحث

بأنه قد يقع النص في ظلّ نصّ أو نصوص أخرى، حيث تترك جدليات **الإحلال والإزاحة** هذه، بصماتها على النص. وتترك فاعلية الجدلية ترسباتها في شتّى طبقات النص. وفكرة **الترسيب** - **Sedimentation**، هذه، واحدة من الأفكار الأساسية التي يطرحها **جاك دريدا** في تعامله مع النصوص، وهي فكرة تتجاوز ترسبات المعنى — يقول صبري حافظ — إلى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة. **فالنص — حسب دريدا، (ينطوي دائماً على عدّة عصور، ولا بدّ أن تتقبل أية قراءة له هـذه الحقيقة وتنطلق منها)**. وتكتسب مفاهيم: **الترسيب — النص الغائب — الإحلال — الإزاحة**، معناها المحدد ضمن **السياق**، كما يقول الباحث. ثم يعرض لآراء — رولان بارت ويوري لوتمان في نظرية النص، ويستعرض الباحث أهم المرتكزات في مقال **بارت (من العمل إلى النص)**، خصوصاً حول النصّ والعمل الأدبي، كذلك بالنسبة لجانب الإشاري **Semiotic**، فالنص إشارة مفتوحة على عدد لا نهائي من المشيرات والمضامين، بينما نجد أنّ العمل الأدبي إشارة مغلقة على مشير، قد يكون عرضه لعدد من التفسيرات المحدودة التي تتسم بالثبات كل مرّة، بالانغلاق. والأنا التي كتبتْ النصّ — حسب بارت — ليست أنا حقيقية. وهذا يعني أن **المؤلف يعود إلى النص باعتباره ضيفاً كالآخرين**. أما حول التناصّ فيرى بارت أنّ (كل نصٍّ **يتناص**، أي **يتفاعل** مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال **تناصي**، لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها هذا النص. فالأصول التي ينبثق عنها نصّ ما أصوله مجهولة، ولا يمكن استعادتها. اقتباسات النص من هذه القراءات جميعاً اقتباسات لا يمكن تحديدها أو إرجاعها إلى أصولها أو تأطيرها في علامات **تنصيص**).

أمّا - **لوتمان**، فيرى أنه لا يمكن فصل النصّ عن لغات الاتصال الاجتماعي الأخرى. ويستعمل لوتمان مصطلح (غير النصيَّة - **Extra-textual**) للدلالة على كل العلاقات الخارجة عن النص أو الواقعة، في مقابل مصطلح (ضمن النصيّة -

intra-textual) الذي يعني عالم النص الداخلي الخاص. فالنص عند لوتمان (تعبير — **Expression**)، يتخلّق خلال استعمال الإشارات، ومن هذه الناحية **فهو** معارض للبنى غير النصيَّة. النص تعبيرٌ، أي نظام ونسق).

ثمّ يستشهد الباحث بقول (**جوناثان كيلر - Culler**) حول وظيفة التناص (إحدى وظائف مفهوم التناص هي **الإلماح إلى الطبيعة المتناقضة للنظم الاستطرادية** التي لا يمكن أن تنشأ إلاّ في الكتابة. إذا ما حاولنا أن نأخذ أي عبارة أو نصّاً على أنه لحظة الأصل، فسنجد أنهما يعتمدان على **شفرة سابقة**. وعملية خلق النظام الشفري، يمكن خلقها **فقط**، إذا ما كانت متضمنة في شفرة سابقة، **فالشفرات ذات أصول ضائعة**.).

ثمّ يعرض الباحث لآراء **كريستيفا وهارولد بلوم**، ويقدّم خلاصة: (**دراسة التناص ليست بأي حال من الأحوال، دراسةً للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينة، فهذا مجال الأدب المقارن**. ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة، والأنظمة الإشارية، والشفرات الأدبية، والمواضعات التي **فقدت** أصولها).[76]

4. خاتمــــة :

أعتقد أنَّ هذه العيّنة، تمنح القارئ فكرةً كافيةً عن أبرز الأفكار الجوهرية عن (التناصّ): مصطلحاً ومفهوماً. وفيما يلي بعض الملاحظات:

أولاً: ظلَّ مصطلحُ (التناصّ) هو الأكثر استعمالاً وشيوعاً بين النقاد العرب، رغم صراع المصطلحات، وكأن المحاولات الأخرى للتمرّد عليه، قد جاءت لمجرد البحث عن التمايُز. وقد ظلّت المحاولات الأخرى مجرد شرح لنفس المفهوم وإنْ اختلفت التسميات: محمد بنّيس استخدم (النصّ الغائب — 79) ولاحقاً استخدم

(التداخل النصّي – 1989)، ومحمد برّادة ترجم المصطلح (التناص) عام 1982 ، وصبري حافظ استخدم (التناصّ) والترسيب و(تفاعلية النصوص) عام 1984، واستخدم محمد مفتاح (التناصّ) و(التفاعل) و(التعالق النصّي) و(الدخول في علاقة)، عام 1985، واستخدمت مجلة الفكر العربي مصطلح (التناص) عام 1989، وعبد الواحد لؤلؤة استخدم (التناصُص) عام 1991، وكاظم جهاد استخدم (التناصّ) و(الانتحال) و(الاستحواذ) عام 1991، ومحمد خير البقاعي استخدم (التناصيَّة) عام 1989، وشربل داغر استخدم (التناصّ) عام 1997، وسعيد يقطين استخدم (التناص) و(الترابط النصّي)، ونهلة فيصل الأحمد استخدمت (التفاعل النصّي) و(التناصيَّة)، وآخرون كثر استخدموا (التناص). وهكذا ظلّ مصطلح (التناصّ)، هو الأكثر شيوعاً واستعمالاً. وقد استُخدمتْ أيضاً مصطلحات أخرى منها: الحوارية – هجرة النصوص – الانتاجية النصيّة – النص الآخر – التعالي النصّي – الترسيب النصّي – الشفرات الضائعة). وكل هذه المصطلحات مأخوذة من النقد الأوروبي.

ثانياً: فيما يتعلق **بآليات وأشكال التناصّ**، استعمل النقاد العرب خليطاً من المصطلحات منها: الامتصاص – التحويل – الاجترار – التلاصّ – الاحتياز – الحوار – التذكر – المثاقفة – دراسة المصادر – التمطيط – الإحالة – المرجعية – التشاكل والتبائُن – التفاعل – التضمين – الانتحال – التذويب – الاستعادة – المحاكاة – الاشتقاق – المقارنة – الاختطاف – التوازي – التملُّك – النمط – التواصل – التحوير – الترصيع – التشويش – المبالغة – القلب – الخطيَّة – التكثيف – الإحلال – الإزاحة – التوليد – التورية – المواربة – التخارج – الإدماج – التداخل – التعالق... الخ. كما ربط الباحثون العرب هذه المصطلحات أو الأشكال المتداخلة بالتصنيفات العربية في البلاغة القديمة والموروث النقدي، في محاولة لتليين مفاهيم التناصّ والتلاصّ.

ثالثاً: تمّ تغيير الفكرة الشائعة عن (السرقات = التلاصّ) في الموروث النقدي العربي القديم التي تقول بأن العرب استخدموا منهجية (السرقات) للدلالة على الحدّ الأدنى، وأنهم بالتالي: كانوا بعيدين عن مفهوم التناص!!. فالسرقات الأدبية (التلاصّ) في الموروث النقدي، كانت تعني أشكال التناصّ الجوهرية، بالمعنى الأوروبي، إضافة لمفهوم السرقة. وبالتالي فإنّ (التلاصّ) في الموروث النقدي يعادل تماماً (التناص) المعاصر، لأن التلاص في الموروث النقدي، أخذ بالحدّ الأعلى للتفاعل (+) النصي، وأخذ بالحدّ الأدنى من التفاعل (ـ) النصّي. فالتلاصّ هو النقل والاقتباس مع الإخفاء، وهو شكل أساسي من أشكال التناصّ. وإذا قيل إنّ التلاص، يحمل أيضاً حكم قيمة سلبية، فإنّ مصطلح التفاعل النصّي مثلاً يحمل أيضاً قيمة تفاضليّة، توحي بالإيجابية. كما أنّ التفاعل النصّي لا يعادل التفاعل الكيميائي بالضرورة.

رابعاً: لو قمنا بمقارنة تناصيَّة بين ما قاله النقد الأوروبي الحديث (الفرنسي خاصةً) وبين ما قاله الباحثون العرب حول التناصّ، **لوجدنا أنّ النقاد العرب يعيشون — حالة تناص**، لها أشكال متنوعة أبرزها: (التكرار والامتصاص والنقل والاقتباس والتلاصّ والتحوير والشرح والتفسير والحذف والإضافة) للمفهوم الأوروبي للتناص، كما هو عند: كريستيڤا ـ رولان بارت — جيرار جينيت — لوران جيني — ميشيل آريڤيه ـ ريفاتير — لوتمان — غريماس — راستييه — تودوروف — باختين — سولرس — أنجينو — دوبيازي — سومڤيل ـ دريدا — فوكو — مولينو — بوياغيه ... الخ.

خامساً: ظلّ التنظير لمفاهيم التناص لدى النقاد العرب، منفصلاً عن التطبيق، فعند التطبيق برزت ظاهرة — تعيين مكان التناص بأسلوب التقابل، دون الانتقال إلى المرحلة الأهم، وهي قراءة تجليات التناصّ قراءة ناقدة تحليلية. لهذا ظلّ التطبيق يدور في ميدان — الإشارات النصيَّة العابرة أحياناً واللافتة أحياناً أخرى. وبقي

التنظير مهيمناً على الدخول في النص نفسه. ليس المهم أن نعرف مكان التناص رغم صعوبته أحياناً، المهم هو دراسة التناص نفسه أو — الحادثة التناصيَّة. وهنا لا بُدّ أن نميّز محاولات (محمد مفتاح وسعيد يقطين، محمد بنّيس وعبد الله راجع وكاظم جهاد) في هذا المجال.

سادساً: يمكن للمنهج التناصّي أنْ يعلب دوراً هاماً في تجديد وتجاوز (المثاقفة) و(الأدب المقارن) و(التأثير والتأثر) و(التوازي) و(النقد الثقافي) وغيرها، إذا استطعنا إنشاء — جهاز مفاهيمي فاعل ومتحرك وبعيد عن التصنيف البلاغي الجامد، بعيد عن الخطاطات الجاهزة، وذلك بالانتقال إلى مرحلة أعلى في تطبيق التناص، دون أن نقع في التفاضل الإيجابي والسلبي. ويمكن أن نعود مرّة أخرى لنبني على ما أنجزه النقاد العرب القدامى (التلاصّ = السرقات) وما أنجزه الأوربيون (التناصّ)، فكلاهما واحد، لأنّ النقاد العرب القدامى حين أطلقوا تسمية (السرقات)، مارسوا في الوقت ذاته مفهوم — التناص والتلاص معاً في تطبيقاتهم.

الهوامش

(1) **ديان مكدونيل**: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001، ص 30.

(2) نفسه – ص 29.

(3) نفسه – ص 31.

(4) نفسه – ص 68.

(5) **جوليا كريستيفا**، في كتاب (آفاق التناصيَّة – المفهوم والمنظور، ترجمة محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998،ص37.

(6) **بارت**، نفسه، ص 43.

(7) **نهلة فيصل الأحمد**: التفاعل النصّي (التناصيَّة) – النظرية والمنهج، سلسلة كتاب الرياض، السعودية، العدد 104، يوليو 2002، ص19.

(8) نفسه – ص 20.

(9) **البقاعي** – ص 31.

(10) نفسه – ص 30.

(11) **جوليا كريستيفا**: علم النصّ، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات توبقال، المحمديَّة، المغرب، 1991، ص 13–14.

(12) نفسه – ص 21.

(13) نفسه – ص 22.

(14) نفسه – ص 78.

(15) نفسه – ص 79.

(16) **مارك أنجينو**: في كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987، ص 103.

(17) **ليون سومفيل:** التناصية والنقد الجديد، ترجمة: وائل بركات، مجلة علامات، جدّة، السعودية، عدد أيلول 1996، ص 236.

(18) **ميخائيل باختين:** شعرية دوستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، منشورات توبقال، المغرب، 1986.

(19) **تسفِتْيان تـــودوروف:** ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ترجمة: **فخري صالح**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، عمّان، 1996، ص (121 – 144).

(20) نفسه – ص 121_122.

(21) نفسه – ص 122.

(22) نفسه – ص 124.

(23) نفسه – ص 125.

(24) نفسه – ص 127_128.

(25) نفسه – ص 128.

(26) نفسه – ص 128_129.

(27) نفسه – ص 130.

(28) نفسه – ص 140_143.

(29) **رولان بارت:** في كتاب (آفاق التناصيَّة) – مرجع سبق ذكره، ص18.

(30) نفسه – ص 42.

(31) نفسه – ص 42_43.

(32) نفسه – ص 52.

(33) **رولان بارت:** لذّة النص، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، المغرب، 1988، ص 40.

(34) نفسه – ص 62.

(35) **كاظم جهاد**: أدونيس منتحلاً – دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناصّ؟، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، 1993 – ص38.

(36) نفسه – ص 43.

(37) نفسه – ص 45.

(38) نفسه – ص 48.

(39) نفسه – ص 51_53.

(40) نفسه – ص 53_57.

(41) **مارك أنجينو** – مرجع سبق ذكره، ص105.

(42) نفسه – ص 108.

(43) نفسه – ص 110.

(44) نفسه – ص 112_114.

(45) **جيرار جينيت**: في كتاب (آفاق التناصية – ترجمة البقاعي)، مرجع سبق ذكره، ص 132_139.

(46) **جيرار جينيت**: مدخل لجامع النص، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط2 المغرب، 1986.

(47) **ليون سومفيل** ـ مرجع سبق ذكره، ص 239.

(48) نفسه – ص 240.

(49) **ليون سومفيل**، في كتاب (آفاق التناصيَّة) – ص 112_113.

(50) نفسه – ص 120.

(51) **بيير مارك دوبيازي**: نظرية التناصيَّة، ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم، مجلة علامات، جدّة، السعودية، عدد أيلول 1996، ص 310.

(52) نفسه – ص 310_311.

(53) نفسه – ص 313.

(54) نفسه – ص 314.

(55) نفسه – ص 314.

(56) نفسه – ص 315.

(57) نفسه – ص 318.

(58) نفسه – ص 319.

(59) **ميشيل آريفيه:** في كتاب (السيميائية: أصولها وقواعدها – ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002، ص 95_96.

(60) **محمد بنّيس:** ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1985 – أنظر: الصفحات: 251_280 – وانظر أيضاً: **عبد الله راجع:** القصيدة المغربية المعاصرة – بنية الشهادة والاستشهاد – الجزء الثاني، منشورات عيون المقالات، المغرب، 1988، ص 5_84.

(61) **محمّد بنّيس:** الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها – الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط3، 2003، ص181_183.

(62) **محمد مفتاح:** تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، عام 1992، ص 120.

(63) نفسه – ص 121.

(64) نفسه – ص 121_122.

(65) نفسه – ص 125_128.

(66) نفسه – ص 130_131.

(67) نفسه – ص 134_135.

(68) **كاظم جهاد** – مرجع سبق ذكره.

(69) نفسه – ص 27.

(70) نفسه – ص 79.

(71) نفسه – ص 203.

(72) **شربل داغر**: التناصّ، سبيلاً إلى دراسة النصّ الشعري، في: مجلة فصول، العدد الأول، صيف 1997، القاهرة، انظر: الصفحات: 124_146.

(73) **نهلة فيصل الأحمد**: التفاعل النصّي (التناصيَّة)، مرجع سبق ذكره، انظر: الصفحات (265_269).

(74) نفسه – ص 297.

(75) **محمد مفتاح** – مرجع سابق، ص 148.

(76) **صبري حافظ**: التناصّ وإشاريات العمل الأدبي، في: مجلة – ألف، منشورات الجامعة الأمريكية، القاهرة، العدد الرابع، ربيع 1984، (ص 7_32).

المراجع

(1) **ديان مكدونيل**: مقدمة في نظريات الخطاب، ترجمة وتقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2001.

(2) **رولان بارت، مارك آنجينو، ليون سومڤيل، جيرار جينيت، ميشيل أوتان، روجيه فايول**: آفاق التناصيَّة — المفهوم والمنظور، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

(3) **نهلة فيصل الأحمد**: التفاعل النصّي (التناصيَّة) — النظرية والمنهج، منشورات كتاب الرياض، السعودية، 2002.

(4) **جوليا كريستيڤا**: علم النصّ، ترجمة فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، المغرب، 1991.

(5) **تودوروف، بارت، إيكو، أنجينو**: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة وتقديم، أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987.

(6) **ليون سومڤيل**: التناصيَّة والنقد الجديد، ترجمة: وائل بركات، مجلة — علامات، السعودية، أيلول 1996.

(7) **ميخائيل باختين**: شعرية ديستويفسكي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، المغرب، 1986.

(8) **تسڤتيان تودوروف**: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري — ترجمة: **فخري صالح**، المؤسسة العربية، ط2، عمّان، 1996.

(9) **رولان بارت**: لذّة النصّ، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، المغرب، 1988.

(10) **كاظم جهاد**: أدونيس منتحلاً — دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، يسبقها: ما هو التناصّ؟، مكتبة مدبولي، ط2، القاهرة، 1993.

(11) **جيرار جُينيت**: مدخل لجامع النص – ترجمة: عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، ط2، المغرب، 1986.

(12) **بيير مارك دوبيازي**: نظرية التناصيَّة، ترجمة: الرحوتي عبد الرحيم، **مجلة علامات**، جدّة، السعودية، عدد أيلول، 1996.

(13) **ميشال آريفيه، جان كلود جيرو، لوي بانييه، جوزيف كورتيس**: السيميائية: أصولها وقواعدها – ترجمة: رشيد بن مالك، مراجعة وتقديم: عز الدين المناصرة، دار الاختلاف، الجزائر، 2002.

(14) **محمد بنّيس**: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير، ط2، بيروت، 1985.

(15) **محمد بنّيس**: الشعر العربي الحديث – بنياته وإبدالاتها – الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط3، 2003.

(16) **عبد الله راجع**: القصيدة المغربية المعاصرة – بنية الشهادة والاستشهاد – الجزء الثاني، منشورات: عيون المقالات، المغرب، 1988.

(17) **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، عام 1992.

(18) **شربل داغر**: التناصّ سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، **مجلة فصول**، العدد الأول، صيف 1997، القاهرة.

(19) **صبري حافظ**: التناص وإشاريات العمل الأدبي – **مجلة** – **ألف**، الجامعة الأمريكية، العدد الرابع، ربيع 1984، القاهرة.

(20) **وانظر أيضاً**:

1. مجلة الفكر العربي، عدد 25، بيروت، 1982.
2. مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد 60ـ61، بيروت، 1989.
3. كتاب – نظرية المنهج الشكلي – نصوص الشكلانيين الروس – ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

من عائدات التعبير الدرامي في القصيدة المعاصرة

الدكتور/ عزيز لعكايشي

أستاذ محاضر، بقسم اللغة العربية وآدابها،

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ الجزائر

يعود النجاح الدرامي الذي يحققه الشاعر في القصيدة، إلى حرصه على تطوير أدوات التعبير الدرامي بترقية وإثراء التجربة وتطوير الموقف النفسي والفني والتعبيري، وبهذا يصبح هذا النجاح الدرامي تعبيرا موضوعيا وتشكيلا صوريا انبثق هو الآخر من اتساع الرؤية ونمو التجربة وثراء التعبير الفني، من سرد، وموسيقى، ووصف، وحوار ومونتاج، يسمح كل ذلك بالتصوير الدرامي، وبه يخرج الشاعر من الأفق التصويري الذاتي إلى فضاء تعبيري يوفر للقصيدة قدرا كبيرا من الحياد والموضوعية، وشكلا من أشكال التعبير الديموقراطي في القصيدة.

إن التعبير الدرامي صار أداة لتوليد المعرفة الفنية في القصيدة، تتغذى من جميع مصادر المعرفة وكل ألوان التعبير المتاحة للشاعر، والخروج من دائرة التعبير الضيق والمحدود، إلى دائرة التعبير الإنساني الشامل، وعبر هذه الثقافة الدرامية، يتطور الموقف الوجداني الجماعي، والذاتي من خلال الانفتاح المستمر على منظومة التعبير الواسع الذي يعيد إنتاج البلاغة ويغذي الوظائف الحوارية في اللغة الشعرية، بواسطة أدوات التشكيل الشبكي القادر على التفاعل مع شبكية وتعددية المسارات الزمنية والوجدانية في القصيدة.

والشاعر عبد الوهاب البياتي، الذي نعتبره في هذه الدراسة، نموذجا دراميا مميزا، استطاع أن يطوي المرحلة الرومانسية بسرعة ملحوظة، وانفتح على معطيات التعبير الدرامي بشكل مكثف وامتزج لديه الوعي بالذات مع الوعي بالجماعة، وارتبط شعره منذ البداية بالكفاح العربي أوثق ارتباط، وتراجعت الملامح الرومانسية في شعره بشكل بارز وبدأت تخف حدتها بعد أن اهتز الواقع الحضاري الجديد، تحت ضربات الحداثة والتجديد واستفاق الشاعر البياتي من نزعته الرومانسية والغنائية، في وقت مبكر فوجد نفسه وجها لوجه أمام الواقع المر، شعب مقيد، وحضارات تبددت وأخرى في طريق

الظهور فاستولى على نفسه السأم فنفر من المدينة وثار ضد التقليد والرجعية، واتخذ لنفسه نوعا جديدا من الشعر ليعبر به عن هذا الواقع.(1)

إن هذه الاستفاقة وموقفه الثائر على الواقع والمدنية بصفة خاصة لم يأت صدفة، وإنما كان عبر مراحل متسلسلة تبعا لتطوره الفكري والإيديولوجي، فهو ابتداء من مجموعة "ملائكة وشياطين" رافض للواقع وفي "أباريق مهشمة"، ثائر، رومانسي متمرد، وفي "سفر الفقر والثورة" صار شاعرا ثوريا واقعيا، وفي "الذي يأتي ولا يأتي" و "الكتابة على الطين" نجد الشاعر يريد بناء عالم جديد عن طريق إعادة بناء هذا العالم الجديد.(2)

وبهذه الصورة يتشكل الموقف الثوري عند الشاعر البياتي ويقول معبرا عن هذا: ((وعندما غمر النور الواقع الإنساني أمام عيني مع بداية الخمسينيات كانت الصورة التي ارتسمت أمامي صورة واقع محطم يخيم عليه اليأس، وهكذا كانت أشعاري الأولى محاولة لتصوير هذا الدمار الشامل والعقم الذي كان يسود الأشياء و لم أكن أحاول البحث عن السبب الكامن وراء هذا العقم، ولكنني اكتفيت بتصويره، وعندما تجاوزت مرحلة التصوير لم يكن ذلك مرتبطا بالعثور على مبرر اجتماعي للتمرد، بل كان مرتبط بالقضية الميتافيزيقية، حتى لقد كان المفهوم الميتافيزيقي لرفض الواقع والتمرد عليه دون الثورة ـ هو بداية الالتزام... كان هذا البحث هو ما أدى إلى اكتشاف الواقع المزري الذي تعيشه الجماهير وإلى اكتشاف بؤسها المفزع))(3).

إن هذه الرؤية المتمردة استأثرت بنسبة كبير ة من قصائد "أباريق مهشمة" ثم اتسعت في "المجد للأطفال والزيتون" وفي مجموعته "أشعار في المنفى" و"كلمات لا تموت" وارتبطت بالواقع وبالإنسان وأصبح لهذه الرؤية الثورية قيمة إنسانية واجتماعية، من أجل الحرية يموت المناضلون المخلصون، ويتحولون إلى رموز للبطولة والفداء، وبهذه

الصورة البطولية تصبح التضحية لها معنى، ثم تصير رمزا أو أسطورة للفداء، وهي الصورة النموذجية الدرامية التي نجدها في "النار والكلمات"، وفي "سفر الفقر والثورة".

ولا يعني هذا أن الشاعر تخلص نهائيا من الصوت الغنائي، وإنما صار يميل أكثر إلى التشكيل الدرامي وخلق القصيدة ذات البناء الصوري الموضوعي بوعي فني متدرج ولكنه سريع.

ومن خلال الدالة البيانية المقترحة، يتضح لنا أن الشاعر البياتي كان على وعي كبير في مجال التعبير الدرامي في وقت مبكر، ويبرز هذا الوعي الفني الدرامي في الكتاب الذي أصدره عام 1968، والذي تحدث فيه عن تجربته الشعرية، وإذ قدم لنا الشاعر **فهمه** لمصطلح **القناع**(*) من خلال المعطيات والتحديدات النقدية المعاصرة **فهو يقول** : ((القناع هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجردا من ذاتيته، أي أن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته ولذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية التي تردى كثير من الشعر العربي فيها، فالانفعالات الأولى لم تعد شكل القصيدة ومضمونها، بل هي الوسيلة إلى الخلق الفني المستقل، إن القصيدة في مثل هذه الحالة عالم مستقل عن الشاعر ـ وإن كان هو خالقها ـ لا تحمل آثار التشويهات والصرخات والأمراض النفسية التي يحفل بها الشعر الذاتي الغنائي)).(4)

وكما يبدو من التعريف الذي قدمه البياتي، أنه يتعامل مع القناع باعتباره أداة تعبيرية مستقلة عن الذات، وهذا يجعلنا نتعامل مع هذه الأداة بمعزل عن الوعي الذاتي، وهو أمر قد يتعارض حينما تصبح الذات هي نفسها موضوعا، وبالتالي يصبح التعبير عن هذه الذات ليس موضوعا مستقلا عن الذات، إذ لا يمكن أن نتعامل مع الشخصيات والأحداث والرموز التي تكون المادة التعبيرية والسردية للقصيدة، بمعزل عن وعي الشاعر ورؤيته وهنا يجب التفرقة بين التعبير الذاتي الرومانسي عن التجربة

الشعرية والتعبير الدرامي الموضوعي عن التجربة نفسها فالأول اعتبرناه تعبيرا وجدانيا ذاتيا، والثاني تعبيرا موضوعيا دراميا.

وعليه فإن فهمنا للقناع الشعري لا يأخذ وجها واحدا فقط، كما ورد في تعريف الشاعر البياتي، وإنما سيشتمل على الوجهين معا، الوجه الذاتي الفردي والوجه الوجداني الجماعي، وبذلك يرتبط بطريقة عرض التجربة الشعرية التي تستعيد أدواتها التعبيرية من مختلف المعارف والفنون الأخرى، وبهذا لا تسقط الوظائف الدرامية أسيرة هذه الرؤية الأحادية وذلك لأن التعبير الدرامي لا يمتلك خصوصية بنائية جامدة في القصيدة.

ولذلك فإن المردود الدرامي في القصيدة مرتبط أكثر بمدى نجاح الشاعر أو فشله في تعميق الدلالة الكلية للتجربة الشعرية، ولا يعود في نظرنا إلى قياس مدى توافق التوظيف أو تخالفه مع المرجع التاريخي أو الأسطوري وحتى القصصي، هذه المرجعيات تعد عناصر خارجة عن النص، ومفارقة لطبيعته البنائية، ولا تسهم مساهمة فعالة في التشكيل الجمالي، إلا إذا تحول التعبير الدرامي إلى وحدة حية تثري المساحات الشعرية في القصيدة، بالاعتماد عن بلاغة التصوير، أو على تقنيات التصوير الحديثة التي تتمثل في توظيف الوسائل السينمائية مثل البانوراما والمونتاج، وتقنية حركة الكاميرا[*] باعتبارها عينا راصدة، وما تقدمه هذه التقنيات من أبعاد دلالية للتعبير الشعري.

وعليه يصبح الحرص على اختيار الصيغ الدرامية والتعبيرية أمرا ضروريا حتى تتلاءم تلك الصيغ مع طبيعة التجربة الشعرية، ذاتية أم جماعية، لتكون قادرة على إنتاج الدلالة الجديدة في السياق الجديد، بحيث يمكن أن تخلق هذه الصيغ الدرامية واقعا وجدانيا جديدا أكثر عمقا وتعقيدا ينتج عن خصائص تفاعلية درامية تنقل المعنى الشعري من الدلالة الغنائية المباشرة الإشارية، إلى المستوى الإيحائي، وبذلك يصير

التعبير الصوري في القصيدة عبورا إلى هذه الصيغة الدرامية الموضوعية الموحية، وأن هذا الإيحاء الشعوري الذي يرسله الشاعر إلى المتلقي، تجسده الصورة الدرامية الكلية للقصيدة، وأن آلية التعبير التي يستخدمها الشاعر هي التي تحدد بساطة التجربة أو عمقها وتعقيدها.

ومن هنا يصبح الرأي القائل بأن التعبير الصوري البلاغي، قد يوقف تدفق الدلالة، صحيح في إطار النظرة التقليدية التي تكتفي بالقراءة الشكلية والمنطقية الواهية بين أطراف التعبير الصوري "ولكن طبيعة هذه المقاربة أصبحت شيئا آخر في النصوص الحداثية"(5).

وبهذا الفهم كذلك يتأكد البعد الشمولي الكلي للتعبير الشعري الدرامي في القصيدة، فقد صارت "مقاربة بين عالمين، عالم القصيدة الشعري، وعالم الواقع الاجتماعي، والمقارنة بين هذين العالمين تأتي على حد مرهف، حد فضائي مجدول ومتفجر بالإيحاء".(6)

ولهذا فإن لجوء الشاعر المعاصر إلى الطريقة الدرامية في التعبير والبناء، ليس لأنها طريقة تكتفي بالعرض الموضوعي فقط للتجربة، أو تقديمها للمتلقي فحسب، وإنما صارت طريقة قادرة على تحرير الطاقة الشعرية المختبئة في عالم القصيدة، كما يرى النقاد المحدثون من أن الصورة الشعرية "ليست زينة لا معنى لها، وإنما هي التي تحرر الطاقة الشعرية المختبئة في العالم والتي تبقى أسيرة في يد النثر"(7).

وعند اعتماد أدوات التعبير الدرامي لتوكيد وتوليد المعاني والدلالات العميقة، يكون الشاعر قد خطا بالقصيدة خطوة نحو البناء الشعري الموضوعي، إذا تحقق شرط الاستيعاب والتمثل العميق لتلك الأدوات التعبيرية والبنائية، حتى لا تصبح في القصيدة

مجرد أشكال "لأنه ما لم تكن هذه الأفكار مستوعبة عاطفيا عند الشاعر، فإنها تميل إلى إعطاء زخرف كلامي"[8].

وعليه فإن الآليات الدرامية في القصيدة ليست مقصودة لذاتها وإنما هي في جوهرها الشعري آليات تعبيرية وبنائية، تسعى إلى إثراء الأداء الفني وترقيته باستمرار، وأنه كلما اتسعت مجالاتها وامتدت عبر فصول القصيدة، تعمقت العلاقة التعبيرية وابتعد الشاعر عن المباشرة والسطحية، فضلا عن قدرتها في الاستيعاب العاطفي على نحو عميق ومركب، وبهذا تتعمق العلاقة بين أدوات التعبير البلاغي وأدوات التعبير الدرامي الأخرى.

ويمكننا من هذا المنطلق أن نعتبر الوسائل البلاغية التقليدية من تشبيه، واستعارة وغيرها، تقنيات تعبيرية تعمل على خلق النظام التعبيري الصوري في القصيدة، وبذلك تتحقق أشكال الشراكة والتعايش الفني بين الفنون، بواسطة هذا التراسل بين أدوات التعبير الشعري، وأدوات التعبير السردي و الدرامي والسنيمائي وغيرها، مما يدعم هذا الاتجاه البنائي الشامل كمقترح بديل للاتجاه التقليدي الذي يجزئ العملية التعبيرية البنائية في النص.

ولذلك فقد لاحظنا من خلال النماذج الشعرية أن الرغبة في الاستفادة من تلك التقنيات المتعددة، لم تعد مجرد حالة نفسية طارئة فقط، وإنما أصبحت هاجسا حداثيا، وضرورة فنية وحضارية، بعد أن صارت اللغة هي المركز، والمعارف الإنسانية الأخرى هي الأطراف وفي ظل هذا التصور، صارت السنيما لغة أو نوعا من الخطاب[9]، وغدا السياق اللغوي والشعري، سياقا سنيمائيا، حينما تتقابل الصور وتتجاور[10] ويصير التعبير الصوري تعبيرا سنيمائيا كذلك، يضيف ثراء جديدا للأدوات التعبيرية الأخرى عن طريق الربط السينيمائي المعروف باسم "المونتاج" وبذلك تتحرر تقنية "الالتفات"

البلاغية القديمة، من سلطة اللغة، أي الضمائر المتحكمة في هذه التقنية، لأن الانتقال المفاجئ بين الضمائر المتكلم، المخاطب، الغائب، دون النظر إلى الانتقالات الأخرى التي تحدث على المستوى الصوري والبنائي الكلي للقصيدة، وبالتالي تصبح الصورة حيادا وصفيا موضوعيا[11].

وبهذه الطريقة في تشكيل التعبير الصوري، يعبر الشاعر عن رؤيته تعبيرا دراميا، أما إذا تغلغل صوت الشاعر في النص بشكل واضح تسبب في تحويل القصيدة إلى الغنائية و المباشرة في التعبير، ويأخذ التعبير الشعري صورة خطابية تقريرية، وقد مر بنا أن البياتي كان رومانسيا في مجموعته الشعرية الأولى "**ملائكة وشياطين**" حيث يهيمن التعبير الذاتي على معظم القصائد، ثم يتراجع حضوره بسرعة واضحة في المجموعة الشعرية الثانية "**أباريق مهشمة**" حتى وإن بلغ التوتر والانفعال مداه ويعلن سخطه وتمرده على المدنية، فتقل بذلك مساحة التعبير الغنائي في الخريطة الشعرية للبياتي، وتبدأ في التراجع، إلى أن يختفي التعبير االذاتي الرومانسي في الدواوين الشعرية الأخيرة.

وبتقلص المساحة الغنائية وتراجعها السريع في إنتاج البياتي وصعود التعبير الدرامي واتساع مساحته بسرعة كذلك، يؤكد ما سبق ذكره وهو أن البياتي كان يتطور تعبيريا باتجاه التشكيل الدرامي أكثر وبسرعة عالية، وأصبحت القصيدة عنده فضاء صوريا تتبلور فيه المواقف المتصارعة والمتضادة، وتتشابك الأصوات وتتعدد ومن خلالها ينمو الحدث ويتطور ويغدو البناء السردي للحدث في القصيدة بناء موضوعيا و طريقة درامية، وهنا لابد من التمييز بين القصيدة التي تقوم على بنية سردية وصفية، خالية من الحركة الجدلية، تنقل أفكارا أو تعبر عن مواقف معينة خارج الصراع والتناقض والجدل ومجالها الزمني هو الماضي وبين البنية السردية الجدلية التي تلامس الحاضر ويصبح التعبير السردي فيها عنصرا شعريا أساسيا في العملية الشعرية إلى جانب العناصر الفنية الأخرى، ويقودنا هذا الفرق إلى أن الشاعر في الصيغة الأولى له وجود

مستقل ومنفصل، وبالتالي فإن الصورة تصبح وصفا سرديا خاليا من المواقف الجدلية التصاعدية المعقدة، أما في الصيغة الثانية فإن الشاعر يذوب في الأصوات الأخرى ويصبح حضوره في القصيدة حضورا إيحائيا يرتبط بالأصوات الأخرى في علاقة تفاعل، يحكمه منطق نفسي ينمو ويتطور بالسرد القصصي حينا وبالوصف أحيانا، ثم يوقف السرد ويقطع الحوار، ويعمد إلى الخلق الذاتي الذي يسلمنا إلى توظيف تقنيات درامية جديدة كتيار الوعي مثلا فترة، تقصر أو تطول، ثم يعود إلى نهجه الأول وهكذا تسير القصيدة في حركة درامية متغيرة.

ومن النماذج الشعرية الناضجة في شعر البياتي قصيدته المشهورة "**عذاب الحلاج**" ورغم أن هذه القصيدة جنحت إلى لون من القصص في تصوير مأساة الإنسان من أجل شرف الكلمة ومصير الإنسانية كلها، إلا أن هذا العرض السردي أثرى التجربة الذاتية عند الشاعر البياتي، ومنحها أبعادا حضارية شاملة، وجعل حركتها الشعورية منكسرة ومتغيرة يحكمها منطق الرمز والإيحاء، والبعد الأسطوري.

وبالتعمق في صورة القصيدة "**عذاب الحلاج**" التي ترمز لعذاب ومحنة الشاعر والمجتمع كذلك، نرى أنها محنة لها ما يسندها من الواقع والتاريخ، وظلت تكبر شيئا فشيئا، حتى أصبحت لا تطاق، ولأن الشاعر رافقته هذه المحنة منذ زمن بعيد، فقد جسدها في هذه الصورة الدرامية المركبة والمتوترة، وذلك في شكل ست لوحات تصور مراحل التجربة، ومن خلالها يعبر الشاعر عن تفاصيلها وجزئياتها في حركة درامية متوترة وعميقة وقد أعطى الشاعر لكل لوحة عنوانا فرعيا يميزها، فجاءت هكذا : المريد رحلة حول الكلمات، فسيفساء ـ المحاكمة، الصلب، رماد في الريح.

ونظرا لخصوصياتها التعبيرية الدرامية، فإننا نتابعها بشيء من التحليل النقدي عبر لوحاتها الست.

ففي اللوحة الأولى :

سقطت في العتمة والفراغ

تلطخت روحك بالأصباغ

شربت من آبارهم

أصابك الدوار

تلوثت يداك بالحبر والغبار

وها أنا أراك عاكفا على رماد هذى النار

طرقت بابي بعد أن نام المغني

بعد أن تحطم القيثار

من أين لي ؟ وأنت في الحضرة تستجلى

وأين انتهى، وأنت في بداية انتهاء

موعدنا الحشر(12)

ويبدو الشاعر في هذا المقطع يتحدث إلى شخصية المريد في شكل مشهد مسرحي ،يقوم علي تعددية الأصوات،وانفتاح التجربة على الواقع المعاصر..

أما اللوحة الثانية فقد جاءت بعنوان: "رحلة حول الكلمات" :

ما أوحش الليل إذا ما انطفأ المصباح

وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب

وصائدو الذباب

وخربت حديقة الصباح

السحب السوداء والأمطار والرياح

وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

وهو يدب في عروق شجر الزقوم،

في خمائل الضباب

والصمت والبحث عن الجذور والآبار
ومزق الأسداف
وليقبل السياف
فناقتي نحرها وأكل الأضياف
وارتحلوا
وها أنا أقلب الأصداف
لعلها أوراق ورد طيرها الريح فوق
ميت، لعلها أطياف[13]

ومن حلال هذا العنوان ينقلنا الشاعر إلى جو الحدث وبداية المحنة ورحلة العذاب، حيث قام باستدعاء الدلالة التراثية داخل حركة القصيدة ورغم أنها مستقلة بعنوان فرعي، إلا أنها مندمجة في البنية الدرامية العامة للقصيدة، تحت العنوان الرئيسي للنص "**عذاب الحلاج**" وقد جاءت تلك الدلالة الرمزية الإيحائية في شكل لقطة ينقلها الشاعر من التاريخ، من الذاكرة الفنية والثقافية الجمعية، دون أن نشعر بحضوره المباشر، وأن يكون طرفا بارزا فيها، وقد حرص الشاعر على تعميق إحساس القارئ بهذا الحياد الوصفي والتعبيري، وإسناد الخطاب فيها إلى شخص آخر واكتفائه بدور العين الراصدة ـ دور الكاميرا ـ.

وبالنظر إلى تفاصيل الصورة، نستطيع أن نحدد أنها لقطة سنيمائية جاءت في شكل حركة أفقية ـ حركة تاريخية تتابعية ـ أو في شكل حركة عمودية، تجسدها صيغة النداء "يا ناصرا... يا مسكري. يا مغلق." مما يدل على أن المخاطب في القصيدة ليس بعيدا عن محور العين الراصدة عين الشاعر، وبهذه التقنية السنيمائية، نشأت العلاقة الشعرية والفكرية والاجتماعية بين الشاعر والآخر، وقد حرص الشاعر على إبراز التقارب المتكافئ بينه وبين الشخصية المريدة في القصيدة، وبذلك ابتعد الشاعر عن

التدفق الغنائي المباشر، حينما نجح في اختيار شخصية الحلاج التي ساعدت بشكل جيد على هذا التقابل والائتلاف الفكري والمعنوي والشعوري بين الحلاج الثائر على الواقع والسلطة والمجتمع، وهي الصورة المليئة بالإيحاء والرمز، التي تجسد الموقف الثوري بأبعاده الاجتماعية والإنسانية في القصيدة، كما أنها تعبر عن بداية الخروج من مرحلة الحيرة والتشاؤم والقلق بعد حالة من الصراع والتوتر عاشها الشاعر مع بطله، من أجل الوصول إلى نقطة الحسم والقرار النهائي، وأن صورة الفعل القادم القادر على الحسم والتغيير، هي صورة الارتباط بالآخر، بالمجتمع بالفقراء، وهي الشفرة الواقعية التي تضعنا في جو التجربة الدرامية المعقدة :

فمد لي يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور و الآبار....

وبهذه الصرخة الدرامية الموحية، ينمو الحدث الدرامي في القصيدة، عبر تقنية التقابل المعنوي والفني، بين صورة الحلاج الثائر المتمرد، وصورة الشاعر الحائر الرافض كذلك، وقد صاحب هذا التقابل الفكري، تقابل فني آخر، ويتمثل في الانتقال من الحوار إلى المناجاة الداخلية عبر تقنية المونولوج، التي ستحملنا بسرعة إلى شخصية الحلاج وأن الارتباط بينهما، لم يكن ارتباطا وجدانيا عاطفيا، وإنما كان ارتباطا ثقافيا واجتماعيا وإنسانيا، وبهذا التشابك والتصاعد، نصل إلى اللوحة الموالية :

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له جبان...
ستقتلني
هجرتني
نسيتني
حكمت بالموت على قبل ألف عام

وها أنا أنام

منتظرا فجر خلاصي، ساعة الإعدام

وترسم هذه اللوحة قرار الحسم، ويتقرر الفعل الثوري، ويستدعى الشاعر، صورة المحاكمة والإدانة لشخصية واقعية تاريخية رفضت الرضوخ والجلوس إلى وليمة السلطان، ويصدر الحكم بالإدانة، وهي اللوحة القادمة :

واندفع القضاة والشهود والسياف

فأحرقوا لساني

ونهبوا بستاني

من أين لي أن أعبر الضفاف

والنار أصبحت رمادا هامدا

و العقم و اليباب.

"ويصلب ويتحول إلى بطل أسطوري"[14] ثم يصير رمادا، تنثره الرياح، ولكنه الرماد الذي لا يزال قابلا للإشتعال من جديد، أو العودة الممكنة وبهذه الصورة الدرامية الأسطورية بأبعادها الإنسانية والصوفية ستكبر الأشجار، ويعود الأمل من جديد، والعمار إلى خراب المدينة :

أوصال جسمي أصبحت رماد

في غابة الرماد

ستكبر الأشجار

ستكبر الغابة، يا معانقي

وعاشقي

ستكبر الأشجار

سنلتقي بعد غد في هيكل الأنوار
فالزيت في المصباح لن يجف، والموعد لن يفوت
والجرح لن يبرأ، والبذرة لن تموت.

وبهذه اللمسة الرمزية والأسطورية والصوفية، يكتمل المشهد الكلي، الذي تحول فيه هذا الفعل الوجداني إلى لوحات واقعية مرئية، يرتبط بالأسطورة ولكنه ليس بالأسطورة ويرتبط بالتاريخ "الحلاج" ولكنه ليس بالتاريخ، ويرتبط بالواقع و لكنه ليس بالواقع الخالص، إنما هو مزيج من هذه العناصر كلها وعبر هذا المسرح الفني الدرامي المعقد، يتخلق الحدث المتطور في القصيدة وتتبلور المواقف والأصوات، تارة عبر تقنية السرد والوصف المباشر، وتارة أخرى عبر التصوير الشعري المكثف الملتحم بالحدث، وبهذا التركيب والتعقيد في الحدث، وفي البناء القائم على الحركة الشعورية القلقة، وفي التعبير كذلك، ينشأ التشكيل الصوري الدرامي المعقد في شعر البياتي، ورغم أن الشاعر يصور تجربة ذاتية، إلا أنه لا يتحدث إلينا مباشرة، بل يصور موقفا نفسيا وفكريا، تتوتر فيه العلاقة بين صوت الشاعر والصوت الفني، وصوت الواقع السلطة، ولكنها تتضح حينما تنجلي المشكلة وتزول الحيرة، وتتخذ القرار الثوري، كأسلوب في التغيير ويصدر الحكم القضائي بالإدانة، ونزداد المواقف عمقا وتركيبا حينما تتحول الإدانة إلى موت وإحراق، ثم إلى حياة وبعث من جديد.

وقد وفق الشاعر فنيا في تجسيد عناصر الموقف، فجعلها تتحرك وتتفاعل، كما لو كانت الأحداث حقيقية و واقعية، وبهذه الطريقة الدرامية في بناء الحدث وصياغته، تتعمق التجربة الشعرية، وتتعقد المشاعر، وتزداد الحالة الشعورية انسحاقا واحتراقا ونبضا، فيأتي التشكيل الصوري مركبا يغذيه التقابل والتعارض بين الماضي والحاضر، بين الواقع والمثال ويوجهه في حركة درامية تسير في اتجاهين متقابلين متعارضين كذلك ولكنهما ينتهيان إلى موقف تفاعلي واحد، تعبيرا وبناء.

وإذا كانت قصيدة "عذاب الحلاج" تمثل نموذجا للتعبير الدرامي الذي يستغرقه أكثر من صوت واحد، وعالجت تجربة ذاتية، وتحقق بناؤها عبر التوظيف الرمزي والأسطوري والتاريخي، وعبر العرض الدرامي، فإن هذه الدرامية في البناء والتعبير، ربطت بين الحالة المعاصرة والحالة المستعارة أو المدعوة من التاريخ، ولا يعني الربط هنا التطابق المطلق بين ظل الحداثة القديمة وظل الحداثة الجديدة [15]، بل يمكن أن يتحقق عن طريق تقنية الحوار وبالتالي فإن المرجعية التاريخية تصبح داخل العلاقة الوظيفية الجديدة في النص الشعري مرجعية فنية درامية، أي أسلوبا في البناء الحداثي، وأداة درامية في التعبير عن هذا البناء الشعري الحدثي وبذلك فإن النص الشعري (لا يحيل على واقع خارج عنه، يثبت صدقه أو كذبه على ضوئه، وإنما له واقعه الداخلي فصدقه مستمد من ذاته، وليس من خارجه، فاللغة تولد اللغة واللغة تحيل إلى اللغة[16] وبهذا التصور تتعزز فكرة التكافؤ بين صوت الشاعر في القصيدة، والأصوات الدرامية الأخرى، ويتجسد التوازن النفسي والفكري داخل البناء الفني للنص، ولكن هذا التكافؤ ليس صيغة جامدة أو قانونا نهائيا وإنما يخضع لطبيعة المرحلة وخصوصية التجربة، فقد يطغى الجانب المعاصر، وتأتي صور القصيدة ورموزها حداثية، حينما يريد الشاعر أن يعبر عن حالة معاصرة وبذلك تتقلص مساحة القديم، وتتسع مساحة الجديد، وتتراجع الدلالة التاريخية القديمة ، وتتولد الدلالة الرمزية الحديثة، وبالتالي فإن الصورة الدرامية لا تصير صورة وصفية سردية قديمة وإنما تتشكل من طبيعة جدلية ورؤية حداثية للتاريخ، وبالتالي فإن التشكيل الصوري الدرامي ليس وصفا لحدث مضى وانتهى، وإنما هو إدراك وتصور وموقف معاصر له وبالتالي "فليست هناك إذن صورة جامدة ثابتة لأية فكرة من الماضي"[17] وبهذا الفهم يصبح التاريخ، الماضي، شفرة، دلالة صورة مضيئة شاسعة، وعن طريق أدوات التعبير والبناء الدرامي، يولد هذا التشكيل الصوري المضيء في القصيدة، والقائم على شبكة مكثفة وواسعة من العلاقات والتشاكلات الدلالية والفنية بين مجموعة من المواقف صوت الشاعر، صوت الشخصية،

صوت السلطة، وهذا التشابك أو التشاكل يتسق مع البنية الكلية للقصيدة، لأن صوت الشاعر "الأنا" التي تتقدم في القصيدة لها وجود في الآخر، تكونت من مخيلة جمعية غير متناهية، ومن هذه الطاقة الجمعية المخزونة، توجد العناصر الغائبة الحاضرة في النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجمعية "ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجمعية، لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية"(18)، وبهذا التحوير الشعري و الفني يتجدد التعبير و يزداد الرصيد الإبداعي عمقا وثراء في الذاكرة الجمعية.

ومن خلال صورة العذاب المرسومة في قصيدة "عذاب الحلاج" التي تلخص لنا مسيرة هذا الشاعر الصوفي الذي اصطدم بالواقع والعصر ومع السياسة ونظام الحكم، ومن هذه المشاهد واللوحات، تتشكل صورة الوطن الملتحم بصورة الشاعر الجسد الذي يحمل رماد الاحتراق السياسي والاجتماعي، هذا الاحتراق الذي عانى منه الشعراء و المبدعون، وعندها يلتقي مع المتنبي في تجربته مع الكوفة، ومع الحلاج في محنته، ومع تموز وعشتار، وبابل، وبهذه الرغبة الملحة في التغيير وبناء الوطن الموعود، وطن تنجلي فيه أسمى معاني الإنسانية من حرية وعزة وكرامة ،وصارت شخصيات المعري والمتنبي والحلاج والخيام وعائشة، هي الشبكة التعبيرية المعقدة التي كانت تغذي التعبير الصوري والبناء الدرامي في شعر البياتي :

في سنوات الموت والغربة والترحال
كبرت يا خيام
وكبرت من حولك الغابة والأشجار
كبرت يا خيام
وكبرت من حولك القبيلة
عائشة ماتت، وها سفينة الموت بلا شراع

تحطمت على صخور شاطئ الضياع
قالت ومدت يدها الوداع[19]

وهكذا تتحول الأسماء والأماكن، والأحداث والشخصيات في القصيدة إلى منظومة تعبيرية، ومن خلالها يضعنا الشاعر أمام الحدث الوجداني مستنبطا من تجربة الخيام، ومن موت عائشة، وكيف كبر، وكيف ماتت عائشة، ولكنها في نظره ستظل حية كفراشة طليقة، وبهذه الصياغة ساهمت هذه المنظومة التعبيرية في إغناء القصيدة والخروج بها من الدائرة الذاتية الضيقة إلى الدائرة الموضوعية الشمولية، وما عودة الحلاج، والمعري والمتنبي والخيام وعائشة إلا تجسيد لهذه الرؤية الإنسانية التي تجمع بين ما هو قديم وما هو معاصر، وهي الرؤية التي نجدها بصيغ أكثر عمقا وثراء في بقية المجموعات الشعرية، فبعد "سفر الفقر والثورة" فإن التشكيل الدرامي يأخذ صيغا درامية متعددة الأبعاد والأصوات والأقنعة في "الذي يأتي ولا يأتي، و"الموت في الحياة" و"الكتابة على الطين".

وبتعدد الصور الدرامية، وتنوع أدوات السرد والتعبير فيها، يصبح الأداء الدرامي منهجا شعريا وتعبيريا مفضلا عند الشاعر البياتي، وصار يسع التجارب الذاتية، وينفتح أكثر على الدلالات الجماعية، وتشترك هذه الأفكار كلها من أجل إغناء البعد الإنساني وترقية مشاعر النضال والثورة والبناء ذاتيا وجماعيا، وبذلك يتجدد الأمل، وتتراجع مساحة النفي والموت والحصار، وتكبر مساحة التفاؤل والحياة.

وبذلك نهضت التجربة الدرامية الواقعية في أشعاره وفي تجاربه بالتعبير عن قضاياه ومعاناته، واستطاع أن يرسخ في المخيلة الفنية العربية المعاصرة أطروحة التلاحم بين الأشكال الفنية التعبيرية والإحيائية منها والحداثية، وإذا كانت التجارب الغنائية المبكرة ظلت تمارس تأثيرا محدودا على حركة التعبير الفني في المرحلة الأولى، وأن

التجارب الدرامية بدأت تمارس تأثيرا واضحا في رؤية الشاعر وأدواته التعبيرية بدءا من ديوانه "**أباريق مهشمة**" و"**المجد للأطفال والزيتون**" حيث نلاحظ انحصارا بارزا للأشكال التعبيرية الغنائية، وحضورا قويا وسريعا للصيغ التعبيرية الدرامية، كما تبينه الدالة البيانية.

إلا أن النقلة الدرامية النوعية في تطور الشاعر البياتي، وموقفه من حركة التغيير الاجتماعي، كانت تتمثل في الدواوين الشعرية الأخيرة كلمات لا تموت، النار والكلمات، سفر الفقر والثورة، الموت في الحياة الكتابة على الطين، حيث نلاحظ هيمنة مطلقةللتعبيرالدرامي ببعديه الذاتي والجماعي.

وخلال هذه المساحة الشعرية الواسعة، كان الشاعر البياتي يمارس وعيا متقدما للأبعاد الفنية التعبيرية لأدوات التعبير الدرامي، وظف تجربته الجديدة في استيعاب التجربة الاجتماعية والهموم الجماعية، والدفاع عن قيم الحداثة والبعث بشيء من الوعي المتطور، واستطاع أن يخرج من مرحلة الانفعال بالموقف الاجتماعي، إلى مرحلة الانفعال بالموقف الثوري الاجتماعي، وربما يكون من بين الشعراء الرواد الأكثر على إعطاء موقف إيديولوجي محدد[20].

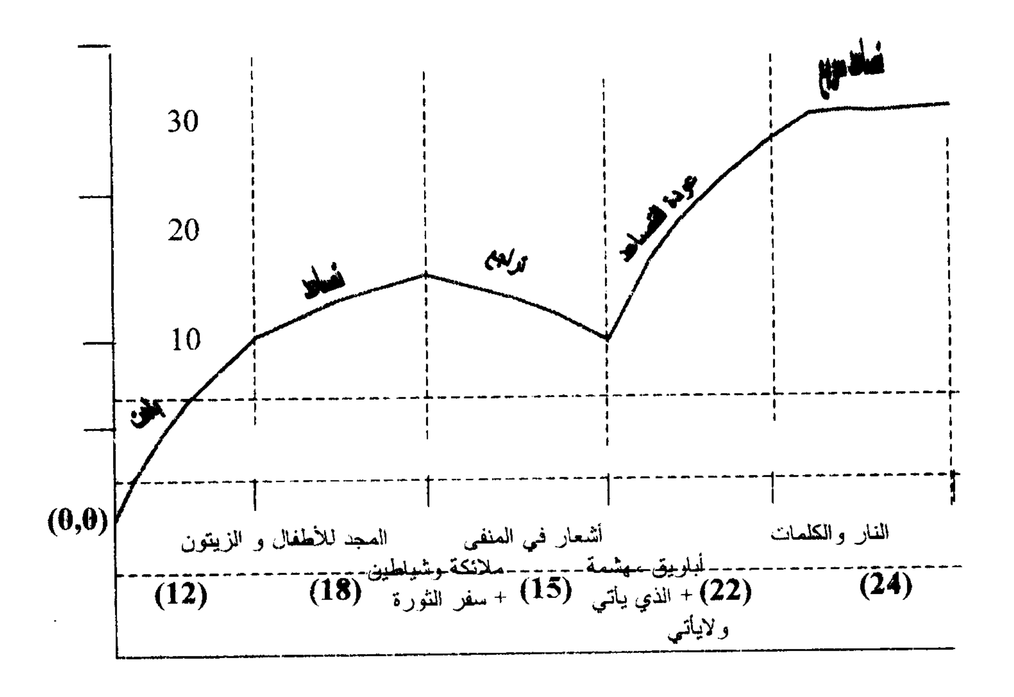
وهكذا يمكن القول بأن الشاعر البياتي حقق درجة معتبرة من الانسجام والتوازن والاتساق بين الحاجات الإجتماعية، وأدوات التعبير الشعري، وقد وجد في النماذج الدرامية الأساس الموضوعي للشروع في البحث الجديد عن أنماط تعبيرية جديدة، تلائم المسار المعقد الذي سلكته الأحداث بعد نهاية الخمسينيات، وبداية الستينيات، وهو مسار يتميز بالانفتاح الواسع على الحداثة والقيم الفنية الجديدة، فتحققت بذلك نقلة هامة في المخيلة الفنية المعاصرة، وهكذا وجد نفسه محكوما بهذا الواقع الذي كان يغذي رؤيته وتجربته ويعيد تكوينها، وصارت القصيدة في المرحلة

الشعرية الأخيرة أداة تعبيرية فاعلة مؤهلة، وذلك بتوكيدها على قيم الحداثة والتجدد ورفضها لكل أشكال الرداءة والتخلف.

وبذلك تكونت المخيلة الفنية عند البياتي، وأصبحت تمتلك وعيا تاريخيا وجدليا بمضمون التغيرات الحاصلة في الصعيد العربي، وإذا كان الوعي الدرامي كان بطيئا في شعره، وضئيلا من حيث الكم والكيف في البداية،فإنه كان حاضراو أكثر كثافة وانفتاحا وتسريعا لأدوات التعبير الدرامي في المراحل الشعرية اللاحقة،ممأعطى دفعا قويا للإحساس بالحاجة إلى تعميق أفكار التحديث والتغيير بأبعاده الاجتماعية والفنية.

وبذلك تحررت الذات من الذات، وأصبح الصوت الغنائي في القصيدة تدرك علاقته بالصوت الآخر و بالعالم الخارجي، مما جعل طريق الخلاص من التجربة الذاتية المغلقة مفتوحا، وأن إمكانية الانتقال من لحظة التعبير الدرامي البسيط إلى المعقد صارت ممكنة، وهذا يعني حركية التعبير الصوري عند البياتي، وأن العلاقة بين الأشكال الدرامية تحيلنا إلى أفق أكثر اتساعا وانفتاحا، و يصبح استخدام التشكيل الغنائي الذاتي، إلى جوار التشكيل الدرامي الموضوعي، يولد حركة وحيوية في التعبير والبناء، ويكسر رتابة التشابه والمماثلة والاستنساخ، ويفقد الزمن في القصيدة خاصية التتابع الأفقي المباشر، بتنوع الصيغ الفعلية وتعدد الأصوات والضمائر، وعندها يصبح التعبير الدرامي أداة تفاعل وحياة، وتجسيدا موضوعيا لحيوية الزمن وتغيره تتولد عنه الحركة إلى الأمام انسجاما مع[21] الزمن المتغير وبه يتخلق الموقف الدرامي في المخيلة الفنية المعاصرة.

الدالة البيانية للتعبير الدرامي عند البياتي على مستوى المجموعات الشعرية



الهوامش

(1) أحمد أبو السعد، الشعر والشعراء في العراق دراسات ومختارات، القاهرة، دار المعارف، 1957، ص 275.

(2) صبحي محي الدين، الرؤيا في شعر البياتي، ط1، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1987، ص 107.

(3) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، تجربتي الشعرية، ص 19، 20.

(*) مصطلح القناع شائك وغير محدد الملامح **le masque** يتداخل مع مصطلح الشخصية **le personnage** وبين الشخص الطبيعي والبيولوجي **la personne** ، وبذلك قد يصبح المصطلحان "القناع والشخصية" متداخلين مع مصطلح آخر **monologue** المونولوج.

ينظر كذلك فاضل ثامر، مدارات نقدية، ص 251.

(4) عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، بيروت، منشورات نزار قباني، 1968، ص 25.

ينظر كذلك جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة، فصول، ع 4، مج 1، يونيو 1981، القاهرة الهيئة العامة، ص 122.

(*) مصطلح سنيمائي يقوم على حركة الكاميرا في اللقطة السنيمائية ، وهي تقابل الصور الشعرية القائمة على الحركات الميكانيكية الدالة. ينظر كذلك أحمد مجاهد أشكال التناص الشعري، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 193.

(5) أحمد مجاهد ،أشكال التناص الشعري، ص 202.

(6) يمنى العيد،في معرفة النص، ط3، بيروت،، دار الآفاق الجديدة، 1985، ص 106.

(7) جون كوهن، بناء لغة الشعر، ترجمة أحمد درويش، القاهرة، مكتبة الأزهر، 1985 ص 61.

(8) سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة، أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، مراجعة عناد غزوات إسماعيل، بغداد، دار الرشيد للنشر، ص 93.

(9) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 206.

(10) مارسيل مارش، اللغة السينمائية، ترجمة، سعيد مكاوي، ط1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1964، ص 91.

(11) أحمد مجاهد، المرجع السابق، ص 208.

(12) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2، مج2، سفر الفقر والثورة، ص 145.

(13) المصدر السابق، ص 148.

(14) محسن أطيمش، دير الملاك، ص 111.

(15) أحمد مجاهد، أشكال التناص الشعري، ص 354.

(16) محمد مفتاح، إستراتيجية التناص، ط 1، الدار البيضاء، 1985، المركز الثقافي العربي، ص 14.

(17) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، القاهرة، الدار القومية، ص205.

(18) تزفيتان، تودروف **Todorov**، الشعرية ،ط1، ترجمة، شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر 1987، ص 30.

(19) عبد الوهاب البياتي، ديوان عبد الوهاب البياتي، ج2 ، مج2، الذي يأتي ولا يأتي، قصيدة الموتى لا ينامون، ص 228.

(20) السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث، ص 284.

(21) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الجديد، البنيوية، النقد الأسطوري، مورفولوجية السرد، ما بعد البنيوية، الرباط ، دار الأمان، ص 225.

الإجراء النقدي في تلقي القصيدة الحداثية

مقاربة سيميائية لديوان مرفأ الذاكرة لمحمد عمران

أ. دياب قديد

أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها،

جامعة منتوري _ قسنطينة _ الجزائر

ملخص المقالة

تتناول هذه المقالة الإجرائية النقدية في تلقي القصيدة الحداثية، بوصفها شكلا فنيا وإيقاعيا جديدا، فهي تعمد إلى الربط بين علاقة النص بالمتلقي، ويتمثل ذلك في تحديد الكيفية النموذجية في استقبال النص بطريقة جيدة.

من هذا المنطلق غدَت القصيدة العربية الحداثية فضاء شعريا متميزا يتسع لكثير من المقولات التي تسهم في فك شفرات النص، وتحديد وجهة نظره من منظور حداثي، ويقتضي إجرائية مميزة في الوقوف عند العناصر الفنية التي طُبعت بها القصيدة الحديثة، ولهذا أصبح من الضروري للوصول إلى البنيات العميقة للنص الحداثي أن يمر بمجموعة من الإجراءات النقدية التي تعمل على تعميق العلاقة بين القصيدة والمتلقي، وعليه ليس من السهل على الإطلاق فهم تداعيات النص الشعري المعاصر، وفكّ بعض ألغازه إلا بالعودة إلى الينابيع التي استقى منها الشاعر الحداثي مرجعيته الشعرية، وبذلك استطاع أن يحدث تجاوزاً مهمًّا في حركية الإبداع الشعري العربي.

والأهم من كل هذا هو ان القصيدة الحداثية بوصفها نقلة نوعية في مجال الإبداع تمكّنت من ترك بصماتها على مستوى المتلقي من خلال جملة من المعطيات الثقافية والسياسية والاجتماعية والفنية التي حاولت صياغتها في إطار جمالي متفرد، وهو ما حقّق هذا الاندفاع الكبير في تقاطعها مع المتلقي.

إشكالية مصطلح الحداثة

إن وقفة متأنية مع مصطلح الحداثة في الفكر العربي يجرنا بالتأكيد إلى تتبع حركته، وتطوره حتى وصل إلى هذه الحالة، ففي القرون الوسطى، وفي المدن التي كان تدار وفقا لنظام المجالس البلدية (في شمال فرنسا) أو القنصليات.

(في جنوبها)، كان الممثلون المنتخبون، أو المدعون سلفا للمثول يدعون بـــ"المحدثين"، أما أولئك الذين كانت فترهم التمثيلية تشارف على الانتهاء، فقد كانوا

يدعون بـــ(القدامى) تمييزا لهم عن الحديثين، وكان المفهوم الأخير (أي الحديث) يجمع بين دفتيه فكرتين: التجديد من جهة، وقدرا من الانتظام في حركة هذا التجديد من جهة ثانية، وكان الانتخاب يتم وفقا لصيغة يحددها (العقد القائم والتقليد البلدي تحديدا جيدا).

ومع نهايات القرون الوسطى، وفي الفترة التي كان الفكر والفن يقدمان نفسيهما فيها بوصفهما بعثا للنتاجات العريقة كان يجري استخدام مصطلح الموسيقى الحديثة". في مقابل "الموسيقى البائدة"، لقد بلغت إشكالية هذا المعنى أوجها في نهاية القرن الثامن مع الصراع الشهير. بين القدامى والمحدثين.

منذ تلك الفترة بدأ التعقد يطبع المواقف والأفكار، فمن كان يدعو نفسه "حديثا في قطاع معين، كان يدعو نفسه مناوئا للحداثة في قطاع آخر سواه، وحين نشر جان جاك روسو بحثه في "الموسيقى الحداثة"[1] هاجم بعنف بالغ جميع معاصريه تقريبا، وهو قد توجه بهجومه في البدء إلى رامو ***Rameau***[2] الذي بشر بالعودة إلى الأشكال القديمة في الموسيقى(بينما كان في الوقت نفسه يضع نفسه على رأس الحركة في مجال الفكر السياسي والاجتماعي.

والمتتبع لمسار حركة مصطلح الحداثة في الفكر الغربي يلاحظ أن بداية دخوله إلى ميدان الدراسات الأدبية بدأ مع بودلير، وما من شك في أن نص بودلير الرائع المدعو "رسام الحياة الحديثة ***Peintre de la vie moderne*** يمثل فقرة هامة في التاريخ بقوله "إن الرجل الذي أرسمه ... يبحث عن ذلك الشيء الذي ستجوز لنا تسميته بـــ "الحداثة"[3].

ومنذ ذلك الوقت أصبح مصطلح الحداثة يستعمل في الدراسات الأدبية، وبدأ يحتل حيزا كبيرا في حياة الأديب، إذ شكل تطلعا لجميع الباحثين والدارسين والمبدعين الشيء الذي أسهم في بلورة هذا المفهوم، واختلاف وجهات النظر في دلالاته،

وتوظيفه، وهذا ما نلحظه في حقول الدرس الأدبي العربي بحيث أصبح مفهوم الحداثة عند شعرائنا (الجدد يحمل تصورا حضاريا، الأول هو تصور جديد تماما للكون وللإنسان والمجتمع والتصور الحديث وليد ثورة العالم الحديث في كافة مستوياتها الاجتماعية والتكنولوجية والفكرية.

الثاني: الحداثة تنفي الوصف من أدوات الشعر، وتلغي الشعر الحديث بوصفه موقفا من الكون كله، لهذا كان موضوعه الوحيد وضع الإنسان في هذا الوجود.

وبناء على هذا الموقف يرى غالي شكري أن الحداثة في الشعر الجديد تعني:

أولا: أن هذا الشعر هو الصياغة الجمالية الصحيحة للإنسان العربي الحديث.

ثانيا: أن هذا الشعر أحد مقومات الحضارة العربية الحديثة وليس وجها سياسياً أولافتة ايديولوجية.

إلا أن بعض الدارسين العرب تباينت مواقفهم للحداثة الشعرية، وتنوعت، وتشكلت وفق المرجعية الفكرية والمعرفية للباحث، وهذا ما تجلى عند الباحثة التي ترى "إذا الحداثة حركة تصدعات وانزياحات وأبلغها هو نقل حقل المقدس والأسراري في مجال العلاقات والقيم الدينية والماضوية إلى مجال الانسان والتجربة والمعيش"(4). إذا يستنتج من هذا الرأي موقف واضح للحداثة برؤية خالدة سعيدة وهو أن الحداثة مفهوم معارض للمقدس، ولا يمكن تحقيق الحداثة في مجال الحياة إلا إذا تجاوز الانسان الدين، أي بتعبيرآخر أنسنة الدين، وجعله من صنع الإنسان، يصنعه وفق تطلعاته وطموحاته بمعزل عن التقيد بالقيم والوازع الديني. إن هذا التصور هو الذي أدى بالإنسان العربي إلى أن يعاني من ازدواجية في المفاهيم والتصورات، ويصبح غير قادر على أن يضع نفسه في موضع محدود ومعين يكون كفيلا بتحديد كينونته، ومساره وهو ما حاول أن يجسده شكري عياد بقوله "إن الحداثي العربي له حضوران يحرص عليها قدر استطاعته : حضور في الثقافة العربية واضح: فهو يحارب التخلف والجمود

في النظم والمؤسسات، كما يحطم التقاليد اللغوية والفنية ولكن حضوره في الثقافة العربية غير بارز ولا مميز لأن هذه الثقافة تمر منذ فترة غير قصيرة بعصر من التجريب في كل ميادين الفكر والفن... فالحداثي في محيطه العربي يقف ضد الثقافة التجارية الرأسمالية... الخطر في بيئته العربية وعند قرائه العرب يأتيه من كونه غير مفهوم في حين أن الخطر عند أنداده الغربيين يأتيه من إغراء الانحدار إلى السوقي، ويظل الحداثي العربي عندهم وعند قرائهم غير مفهوم أيضا لأنه يحطم قيودا لا يشعرون بها ويهاجم محرمات لم تعد عندهم بمحرمات"[5].

يقودنا هذا التعريف للحداثي العربي عند تصورين الأول أن الحداثي العربي حينما يلقي بنفسه في ظلال التصورات الغربية لاغيا جميع المقدسات، غير مبال بأي شيء سوى بمحاولته التمايز عن العربي المحافظ، الرافض للتخلي عن هذه المقدسات، وهو في سلوكه هذا لايمكن تحقيق مفهوم الحداثة الغربية أو التصور الغربي حتى وإن حاول الوقوف عند الأشياء التي يقف عندها الغربي، وحينذاك يجد نفسه قد تجاوزته الأحداث لأن هذه الأمور أصبحت قديمة لا تشكل أدنى قيمة بالنسبة للغربي، الثاني أن الحداثي العربي بهذا السلوك والتصور يفقد موقعه العربي بحيث يصبح غير قادر على التجاوب مع العربي لأنه يصبح غير مفهوم.

ثم بدأ مفهوم الحداثة في الشعر يتشكل شيئا فشيئا، إذ أصبح الشعر رؤيا في نظر أدونيس ولهذا يرى "إذا أضفنا إلى كلمة رؤيا بعدا فكريا إنسانيا فإننا نعرف الشعر الحديث بأنه رؤيا الرؤيا بطبيعتها قفزة خارج المفاهيم القائمة هي إذن تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها هكذا يبدو الشعر الحديث أول ما يبدو تمردا على الأشكال والمفاهيم الشعرية القديمة ورفضا لمواقفه وأساليبه التي استنفذت أغراضها"[6].

من هذا التعريف للحداثة الشعرية نكتشف أن الشعر عنده يقوم على أسس :

1 ـ الشعر رؤيا ذات بعد فكري وروحي.

2 ـ الشعر بناء يعتمد الوحدة.

3 ـ الشعر ايقاع لا عروضي.

4 ـ المعنى الشعري لاحق ومتعدد.

إذا فمفهوم الحداثة الشعرية يقوم على كسر أشكال التقاليد الشعرية القديمة، لأنها أصبحت غير ملائمة للواقع الجديد، وبالتالي فلا مناص من بقائها، بل إن آليات التحديد في مفهومها هي الأولى.

وعلى هذا الأساس لا يمكن الاعتقاد بأن الحداثة مفهوم إيديولوجي بل هي رؤية للكون الشعري تستمد أصولها من منظور تحديث الشعر وتجديد تصوره، وهو ما أدى بكثير من المبدعين والباحثين إلى العمل على هذه الشاكلة قصد الوصول بالفن الشعري إلى مستوى جمالي متميز، يحقق بذلك فنية الشعر و روعته.

ولهذا يرى جابر عصفور "بأن وعي الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعني وعيا بمسؤوليته إزاء وضع تاريخي للحاضر وترات أدبي للماضي، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء المحدثين على أساس أنها حالة وعي متغير يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث في علاقات المجتمع، يجسد موقفا من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضي، وتفيد الكشوف الفكرية للحاضر"[(7)].

معنى ذلك أن الوعي بضرورة التغير الشعري هو السبيل الوحيد إلى إحداث قفزة نوعية في حركية الإبداع الشعري، وهذا لن يتحقق إلا إذا استطاع المبدع رفض التقاليد الشعرية وتقديم بدائل لذلك تكون أكثر انسجاما مع المتغيرات الجديدة،

وبالتالي يمكن للإنسان أن يحدث هذا التجاوز بفعل الوعي التام بجمود القوالب الشعرية القديمة.

إن هذه الرؤية هي التي دفعت المبدعين والدارسين إلى البحث بشكل جدي عن آليات الحداثة في النص الشعري من أجل الوصول إلى إبداع فن حديث يحمل قيما ومفاهيم حديثة. "والشاعر المحدث... هو الذي يبدع في الحاضر مقابل الشاعر الذي أبدع في الماضي، كما أنه الشاعر الذي يرتبط بجانب متقدم في الحاضر مقابل الشاعر الذي يرتبط بجانب ثابت فيه"(8).

الإجراء النقدي في تلقي القصيدة الحداثية

إن فاعلية النص متوقفة أساسا عند المتلقى بوصفه الطرف الأساسي في العملية الإبداعية لأنه لا يمكن تحقيق جماليات النص إلا إذا استطاع القارىء أن يعطي قراءات متعددة له، وتكون هذه القراءات بحسب الإجرائية النقدية التي يتبعها المتلقي في فهم دلالات النص، والإجابات عن كثير من التساؤلات التي قد يتعرض لها أثناء عملية التلقي، وبالتالي فإن مقروئية (النص مشروطة بالإجراءات النقدية التي يمارسها (القارىء قصد الوقوف عند تجليات النص وتداعياته. ولهذا استوجب على المتلقي المعاصر للقصيدة الحداثية أن تتشكل رؤاه من مجموع مكونات تعمل على تحديد آليات النص الشعري المعاصر وتحديثه.

ومن الخطأ أن يجرؤ القارىء على الممارسة النقدية للقصيدة الحداثية بمعزل عن الأدوات الفاعلة في فك شفرات النص، وهو ما يجعل القارىء مطالبا في تلقي النص تلقيا جيدا وحيا من أجل الوصول إلى البنيات العميقة المكونة للنص، والتي تفضي بالضرورة إلى إحداث الأثر في المتلقي.

إن القصيدة الحداثية تحتوي على مجموعة من النصوص المتداخلة التي تعمل على جعل النصوص تتوهج بهذه الإشراقة والفنية، ولهذا يعمد متلقي القصيدة الحداثية

إلى الوقوف عند هذه النصوص المتشابكة في معالمها وصورها، وقراءتها من وجهة نظر تناصية.

وبغية فك طلاسم القصيدة الحداثية ينبغي في البدء معرفة الإجرائية النقدية بشكل لا يدع مجالا للشك أو للتأويل خارج دائرة النص المعاصر، ولهذا يكون من الضروري واللازم للمتلقي المرور بهذه المستويات في استقبال القصيدة.

إن الحداثة الشعرية قدمت مشروعا فنيا جديدا، بمرور الوقت أصبح يمتلك الأدوات الجمالية التي تسهم في ثرائه واستمراره.

ولأنه من غير المعقول على الإطلاق أن تتوحد القراءات في دلالتها فقط، بل إن جاذبية القصيدة تكمن في هذه الأحكام النقدية التي تؤسس للنص، وتعمل على خلوده ، لأن أحادية هذا الحكم في القراءات يؤدي بالضروري إلى ترك الإنطباع حول عدم جدوى القصيدة ولهذا "لا يمكن البتة أن تقوم حداثة نقدية إلا متى جدد النقد مقولاته التي يصدر عنها، التقديرية، وممارسا معاييره الإجرائية، بل قل بعبارة إن النقد لا يتجدد إلا إذا جدّد نظامه المفهومي، أو قل إنه لا يتحول إلى حداثة نقدية إلا عندما يستحدث جهازا معرفيا يباشر به النص الأدبي كما لم يباشر به السابقون"[9].

1 ـ الإجراء المعرفي

إن الجهاز المعرفي الذي يشغل إدراك الناقد المتلقي مرتبط بمدى قدرته على الإحاطة المعرفية بأدوات الكتابة الشعرية أولا، وأن القصيدة من الناحية المعرفية ثانيا تختلف عن مسوغات وجود النص القديم وبالتالي يجب التفريق بين الإجراء المعرفي في تلقي القصيدة التقليدية وبين الحداثية من وجهة أن القصيدة الحداثية تمتاز بأنها رؤيا أو حالة من حالات الكشف الشعري، وبالتالي فإن الإجراء المعرفي النقدي الذي يمكن أن ننطلق به في إصدار بعض الأحكام النقدية يصبح أمرا عقيما، ولهذا يكون المتلقي مطالبا باستيعاب هذه الحقول المعرفية " لأن لحداثة المضمون النقدي سلما ينطلق من

استحداث مقولات الاستكشاف عند تحديد موضوع المباشرة النقدية في النص الأدبي، ثم يمر إلى استنباط قوالب الوصف، وأجهزة التشخيص بغية رسم معالم الخطاب الأدبي، وبعد ذلك ينتهي السلم إلى ابتكار أدوات المراوحة بين التحليل والتأليف حتى يتسنى إجراؤهما على بنية النص بفك انتظامه الظاهري، ثم إعادة بنائه طبقا لعناصر الجهاز النقدي المبتكر"[10].

وعلى هذا الأساس نقول إن الممارسة النقدية تقتضي إجرائية فعليه في أية مقاربة نقدية يمكن أن نجريها على أي عمل أدبي، والأمر يزداد خطورة وصعوبة كلما كان الأمر متعلقا بالشعر نظرا لاحتوائه على مكونات ذات دلالات معقدة ودقيقة، وهو ما يعكس أن الحوار المعرفي الذي يقوم به المتلقي مع النص عبر وسائط فنية تمكن من تحقيق فعل القراءة، ولهذا ظل العمل الإبداعي مرتبطا بالمتلقي في تقويمه وإعلاء من قيمته إذا أحسن المتلقي استقباله ضمن شروطه الجمالية.

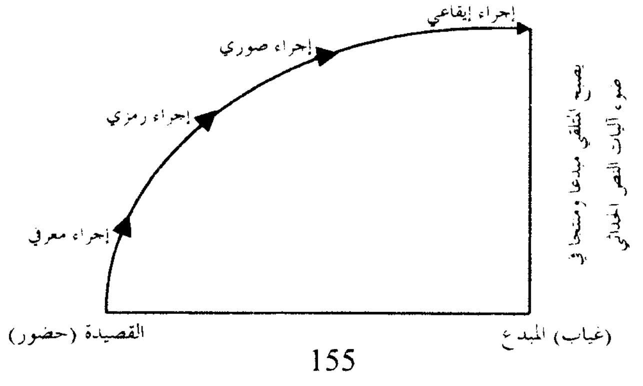
إن ما يعد إشكالا معرفيا بالنسبة إلى المتلقي حينما يضع أمامه مشاكل وهمية في تقبل الإبداع إذا خالف طرائق التعبير الموروثة، وهو ما يؤدي بالضرورة إلى إحداث القطيعة المعرفية (الإبستيمولوجية) بينه وبين القصيدة، وهو ما حصل في بعض الممارسات النقدية حول عدم جدوى القصيدة الحداثية لأنها تنسم بكثير من الطروحات المعرفية والفكرية التي يصعب على المتلقي إدراك مفاهيمها، لأن الحداثة الشعرية العربية حاولت تقديم للقارىء تصورا جديدا يعمد إلى إخراجه من دائرة الفهم البسيط إلى الفهم المركب الذي يقوم أساسا على التنوع المعرفي والفكري، ومن هذا المنطلق فالقصيدة الحداثية ترقى بالقارىء إلى مصاف المعرفة المتجددة المستمرة التي لا تتوقف عند حالة الفردنة المعرفية، بل إن القصيدة الحداثية تسهم في خلق قارىء معرفي موسوعي يرتكز في ثقافته على مصادر تراثية وغربية تكون قادرة على توسيع مداركه الفكرية، وتنتج أمامه آفاقا واسعة من الفهم المعرفي المتواصل المتصل غير المنفصل.

وبناء على هذا من الخطأ أن نقوم بمقاربة نقدية للقصيدة الحداثية بعزل النص عن تشابكه المعرفي، وتعانقه الفكري، بل إن المتلقي مطالب أن يكون مؤهلا من الناحية الفكرية على الغوص في عمق القصيدة ، والإبحار فيها من وجهة نظر معرفية. ولهذا نجد بعض الإخفاق في الممارسة النقدية في بعض الدراسات التي حاولت استبعاد السمة المعرفية كمبدأ أساسي من مبادىء جمالية القصيدة الحداثية حيث "فشل النقاد الحداثيون العرب مرة أخرى وخاصة في تحليلاتهم البنيوية والتفكيكية في نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، كما أنهم فشلوا في تنقية المصطلح الوافد في عوالقه الثقافية الغربية"[11] لأن الدراسات البنيوية حاولت جعل النص لا يتمتع بهذه الحيوية والمشاعر والأحاسيس لأنه حولته إلى نص رياضي يرتكز على أسس في أحيان كثيرة يصعب على القارىء فهمه، واستيعاب مدلولاته.

ومن هنا فإن المتلقي للقصيدة الحداثية يجب أن يمر حتما بإجراء معرفي في تحديده للقصيدة، وعليه أن يكون في المستوى المعرفي لها من عدة جوانب، وهذا ما يزيده أكثر حظا في تقبل القصيدة، وفك ألغازها، وفهم إشاراتــها الفكرية التي تزخــر بها.

إن دور المتلقي لا يمكن فقط في إصدار أحكام نقدية حول النص، بل إن فعل القراءة عنده يتجسد أصلا من حيث تفكيك شفرات النص المعرفية لئلا يتبعد بالنص خارج دوائرها، ومن ثم قد يصدر أحكاما قيمية في غاية الخطورة.

يمكن أن نرسم علاقة المتلقي بالقصيدة بمنحنى بياني وهو كالآتي :



بمجرد ولادة القصيدة ترفع السلطة المبدع عنها، وتتشكل سلطة ثانية هي أقوى من السلطة الأولى، ونعني بذلك سلطة المتلقي.

يتحدد فضاء القصيدة من جانب حضورها، وغياب المبدع، لأنه لا يهم في عملية التلقي، بالقدر الذي يكون عليه المتلقي، لأنه هو الذي يعيد انتاج النص من جديد عبر إجرائية نقدية متكاملة دون أن يكون لحضور المبدع أية سلطة أو تأثير في إنتاج النص عند المتلقي. ولهذا فإن الحيز المعرفي الذي تشغله القصيدة الحداثية هو الذي يجعلها قادرة على ترك الانطباع أو الأثر في المتلقي، ومن هنا يمكن أن نعطي سبب تعلق المتلقي بالنص الحداثي من كونه يعبر عن حقول معرفية، ويؤكد مقولات فلسفية وفكرية يؤمن بها المتلقي، أو يسعى إلى تشكيلها، فجاءت القصيدة لتقدم له هذا التصور المفهومي الذي يؤمن به، ويأمل في تحققه وتشكله.

"إن نقاد الحداثة يختلفون فيما بينهم حول المستوى الجوهري أو الأكثر أهمية في الحداثة الشعرية، والذي يجعل منها نمطا من الإبداع الشعري مختلفا عن الشعر الكلاسيكي، ويمكن أن نحصر هذه المقاربات بعدة أنساق وهي النسق الموسيقي، والنسق الأسطوري، والنسق الصوري، والنسق الرؤيوي"[12].

من هنا يمكن أن ندرج النص المعاصر ضمن شبكة من المعارف والثقافات، وسلسلة من التفريعات الفلسفية والفكرية التي تستند عليها القصيدة الحداثية في بناء المنظومة الشعرية ، وبناء على ذلك فإنه من الصعب جدا أن يتمكن المتلقي من الوقوف على هذه التجليات إلا إذا كان يمتلك تلك العناصر الفنية من لغة وفكر وإيقاع ويكون هذا وفق سياقها الحاضر، وتركيباتها المختلفة التي تتماشى مع النظرة الحداثية للمعجم الشعري من أجل "إبراز آلية النص في خلق الفن، وتبليغ صداه والسبيل إلى ذلك كشف شبكة العلاقات القائمة في صلب النص وفنون تأليف الوحدات الدالة"[13].

إن النص هو تشرب لمجموعة من القيم والمعاني والأفكار تصاغ في قالب شعري له طقوسه ونواميسه التي يحتكم إليها، وبغيرها يكون التعامل مع النص ضربا من ضروب العبث، وهذا ما ينطبق على الشعر الجديد بوصفه "شعر الثورة والحركة، شعر الواقع الشامل، شعر الكشف والرؤيا ، بهذه الرؤيا يحاول الشاعر العربي الجديد أن يقودنا صوب عالم جديد، صوب إنسانية جديدة بآفاق وقيم جديدة"(14). لأن الشعر ليس تعبيرا عن واقع لحياة فحسب، بل هو امتداد لتقديم صورة المستقبل بطريقة تخييلية تعتمد في جوهرها على الأداة الشعرية في تقصي الأشياء، وعرض الحقائق وفق نهج فني بديع "فالتخيل هو رؤية الغيب، ومعنى التخييل نجده عند معظم الصوفيين".

إن أدونيس يرتكز في مفهومه للقصيدة الحداثية على ملمح التأويل الذي يراه ضرورة في العملية الإبداعية الجديدة "من هنا ينفذ الشاعر برؤياه إلى ما وراء قشرة العالم، وبقدر ما يغوص في أعماق الواقع، يخلق أبعادا إنسانية وفنية جديدة ... ومن هنا يبقى الشاعر سائرا في اتجاه المستقبل، موسعا حدود إبداعه، باحثا عن الممكن اللانهائي، وكما أن صورة الممكن تتحرك أمام الشاعر في تغير مستمر"(15). لأنه بمجرد أن يقدم المبدع نصه إلى الجمهور يصبح تقييم العمل الإبداعي مرهونا بتلقي النص عبر مكوناته المختلفة المتمثلة في العناصر اللغوية، وتركيبها وفق طريقة سوية معينة، أضف إلى ذلك المكونات الجمالية من لغة وبناء فني ودرامي للقصيدة الحديثة.

"لأن المفردات المعجمية التي استقرت في أذهان المتكلمين لا تحظى بدرجة واحدة عند المتلقي ، لأن البيئة الجغرافية أو الطبيعية للمتلقي تدخل على نحو فاعل ومؤثر في إبراز دلالاته خاصة عندما تغيب عن البعض"(16).

إن القصيدة الحداثية تحيل زمن الواقع إلى زمن شعري، يفقد فيه الواقع سلطته بمجرد أن يلامس الشعر مساحة الواقع، فيحوله إلى نظرة مستقبلية استشرافية تستمد

من الواقع أصالته، وتلتمس فيه حيويته، ثم بعد ذلك تضفي عليه جوا من الشعرية في قالب فني متميز.

وهذا ما يضطرنا إلى الوقوف عند هذا النموذج الشعري لأدونيس من قصيدته الإشارة:

مزجت بين النار والثلوج[17]
لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج
وسوف أبقى غامضا أليفا
أسكن في الأزهار والحجارة
أغيب
استنفصي
أرى
أمزح
كالضوء بين السحر والإشارة

"هذا المقطع الشعري يعكس رغبة الشاعر في البناء الشعري من منظور جديد يختلف عن النمط القديم لأن هذه القصيدة" تعلن عن برنامج شعري متكامل به يهتدي أدونيس في بناء النص الشعري، وتأسيس لغة ستصبح بسرعة دليل الانشقاق في مفهوم الشعر وممارسته، والبرنامج الشعري الذي ترسم هذه القصيدة حدوده مكثف إلى درجة قصوى لأنه يتناول :

1 _ اللغة الشعرية كلغة لازمة تكتفي بذاتها، وبعناصرها تبني عالما شعريا تجهله عناصره الأولية، وقد اتخذت من وحدة الأضداد للعبة اللغوية.

2 _ الشاعر الذي أسرته الكلمات فاتبع غوايتها بها وفيها يفتح أبواب عالم آخر ليس استنساخا للعالم المرئي أو المحسوس.

3 ـ وظيفة اللغة الشعرية تكمن أساسا في السحر والإشارة فهي لا تعبر، ولا تصف أي لا تبوح ولا تصرح، وهذا مصدر غموضها"[18].

2 ـ الإجراء الرمزي

ولا يتوقف فهم النص، وفك رموزه إلا بضرورة العودة إلى معرفة الإجراء النقدي الثاني الذي يتمثل في الإجراء الرمزي الذي ترتكز عليه القصيدة الحداثية في تصورها وصياغتها من حيث هي مكون شعري يعتمد على التشكيل الرمزي، من خلال أن النص الحداثي يسعى إلى الانتقال به من حالة الصورة التزيينية أو الشرحية إلى صورة رمزية تقوم على أدوات جمالية موروثة مع طبعها بطوابع فنية جديدة كالرمز والأسطورة، وإعادة تشكيل الصورة الشعرية وفق معطيات حديثة تسهم إلى حد كبير في جمالية النص الشعري المعاصر. "لأن تحليل النص هو بلوغ جوهره أو عناصره المكونة لجماليته إنه عملية فك لرموزه ومصطلحاته المتعددة للوصول إلى هذه الغاية الأولى لأن إبداعية النص ليست معطى مباشرا ولا غالبا على الأقل بسيطا... ولكنها بالتأكيد عملية دقيقة ورهيفة إلى حد بعيد"[19].

إلا أن في بعض الحالات ولاسيما عند بعض الشعراء الناشئة " ممن تعوزهم الدربة أو ينقصهم البصر الكافي بعيون الشعر وتقاليد القصيدة وكثيرا ما يتلقف هؤلاء أو ما يتاح لهم من الرموز المتداولة على أقلام من سبقوهم، فيستخدمونها لسهولة المحاكاة وقرب المورد. لقد قرأوا للسياب ـ مثلا ـ شعرا يتغنى فيه بعذابات مرضه الصابر من خلال النموذج الموروث، وأنبت الله عليه شجرة من يقطين فإذا بالأول يغدو عازفا على صفارة الريح، وإذا بالثاني يصبح رمزا لأزمة القحط :[20]

ما في كفي غير الريح

يئن على صفارة أيوب تقاذفه أرصفة العشار

يطلع يونس في كفنه حكاية أزمان القحط

وتمر الريح تلوك بغمغمة تجهلها أسماك الشاطىء

إن المتأمل في هذه الأبيات يلاحظ خلوها من المشاكلة بين الرمز والسياق في القصيدة، إذ خلقت القصيدة صعوبة لدى المتلقي في احتضان أجوائها، والوصول إلى البنيات العميقة من منظور جمالي.

"و لم يفلح اللفق اللحظي. كلمة "تئن" في خلق صلة من نوع ما بين الرمز الأول والسياق، كما لم يفلح التلفيق الصوري" بغمغمة تجهلها أسماك الشاطىء".

كذا في التأليف بين الرمز الثاني وما يراد الإيحاء به من معاني الصمت والقلق والانتظار"[21].

3 ـ الإجراء الصوري

الإجراء الثالث هو الإجراء الصوري، ونقصد به تشكيل الصورة وفق منظومة جمالية جديدة تختلف عن طبيعة الصورة القديمة، وإن كانت تستمد منها بعض التوهج، لكنها لا تحاول البقاء عند هذه الحدود التي رسمتها الصورة القديمة، وإنما تستعين بأدوات فنية حديثة لتقدم الصورة بهذه الرؤية، ولهذا خطت القصيدة الحداثية خطوات متميزة في مجال رسم معالم الصورة الشعرية، بحيث استفادت من التشكيلات الجمالية القديمة التي عملت على تأسيس هذه الصورة لتصبح نموذجا جماليا رائعا في ميدان الصورة، إذ "تنهض بنية الصورة الحداثية من العلاقة التجادلية بين عناصرها بشكل يستحيل فيه الفصل بينها، أو النظر إلى أحد العناصر بمعزل عن تداخله بالآخر، والعناصر هنا لا تعني الظواهر والأشياء التي تتكون منها الصورة فحسب، بل تعني أيضا الأفكار والانفعالات والأساليب البلاغية المستحدثة"[22] وهذا ما نكشفه من المقطع الشعري لنزار قباني الذي يقول فيه :

يا سيدتي

لا تضطربي مثل الطائر في زمن الأعياد

لن يتغير شيء مني

لن يتوقف نهر الحب عن الجريان

لن يتوقف نبض القلب عن الخفقان

لن يتوقف حجل الشعر عن الطيران

حين يكون الحب كبيرا

والمحبوبة قمرا

لن يتحول هذا الحب

لحزمة قش تأكلها النيران[23]

إن توظيف الشاعر للفعل المضارع يفيد الاستمرارية والمستقبل، لكنه بدل توكيده على مستوى النص يعمد إلى استعمال الأداة (لن) لتفيد النفي والجزم ، وهو أنه غير قابل للتحول والتشكل من جديد خلافا لقيمه ومبادئه ومكوناته المعرفية. وعلى هذا الأساس بنى الشاعر نصه الشعري وفق إطاره الصوري إذ كان لتكرار الكلمة حضور في جمالية بناء النص لأن " هذه القيم الصوتية لا يمكنها أن تؤدي دورها ما لم توضع في موقع سياقي داخل البنية اللغوية يساندها ويعمل على استثمار خصائصها الصوتية فيزداد إيحاؤها وتعظم دلالتها"[24].

إن بناء النص الشعري الحداثي على أساس تكرار الكلمات يكون له وقع نفسي على المتلقي بحيث يسهم في خلق صورة شعرية مشكلة من تمازج ألوان رمزية

وصورية بفعل هذا التفاعل الحميمي بين النص كمعطى شعري فني وبين آليات الخلق الفني التي تستمد صورها من ذوق جمالي متفرد.

إذا نلاحظ في هذه المقطوعة قدرة الشاعر على توظيف صورة شعرية تعتمد على مجموعة من الوسائل الفنية، فهي تارة صورة بصرية ضوئية "لا تضطربي مثل الطائر في زمن الأعياد"، وتارة أخرى صورة صوتية "لن يتوقف نبض القلب عن الخفقان)، وفي حالة ثالثة تكون الصورة حسية (لن يتحول هذا الحب لحزمة قش تأكلها النيران).

إن ارتكاز الشاعر على كل هذه العناصر الفنية في تشكيل صورته يجعل من نصه الشعري فضاء للاستمتاع يجد فيه المتلقي لذة، وبهذا تخالف الصورة الشعرية في النمط الشعري المعاصر ما كان يتبناه الشاعر القديم في بناء صورته، إلى جانب كل هذا فالشاعر الحداثي يعتمد في صياغته الشعرية على علاقة الحضور والغياب للكلمة، ودورها في إحداث الأثر في المتلقي "ولعل أهم تطور أصاب في هذا القرن أنه نقله ثلاث نقلات هامة أولاها من طبيعته الحياتية إلى طبيعته النفسية، أو إلى طبيعة سيكولوجية فيزيولوجية، وثانيتهما من رؤيته عنصرا من عناصر الشكل إلى رؤيته عنصرا من عناصـــر المعنى، والثالثة من وضعه التزييني كحلية للزركشة إلى وضعه الشعوري كأداة للتعبير"[25].

إن الشاعر الحداثي يتعامل مع الصورة ليس كمعطى فني جاهز قبلي، بل يقوم بتشكيل اللغة تشكيلا جماليا ينصرف بها عن معجميتها، ليصيرها خطابا كما يراه، لا كما يراه الآخر، أي أن الشاعر الحداثي هو الذي يبني قصيدته من داخلها، ويقدمها رموزا وإيحاءات وتشكيلات فلسفية تطرح أسئلة، وتتوقع من القارىء أن تلامس قراءته الإجابات المتوقعة عن هذه الأسئلة، ولهذا من الصعب فهم بنية الصورة الشعرية المعاصرة بمعزل عن التحديد والتأويل.

إن البناء الدينامي للقصيدة الحداثية يجعلها قادرة على التمايز والاختلاف لا لمجرد الاختلاف فحسب ولكن لتوفرها على هذه القيم الجمالية التي طبعتها بهذه الألوان المختلفة لأنماط الصورة الشعرية.

وهذا ما تعكسه التجربة الشعرية، عند أدونيس "لأنه إذا كان قد انفتح على السؤال لإعادة تأسيس الحوار الشعري، فإنه يستمر في تأمل تجربته الشعرية في بعدها الإشاري والرمزي، أي داخل منطقة التجريب الخالق، من أجل التجاوز، ولوج عتبة التأويل الشامل"[26].

وإن خير مثال على تعامل الشاعر الحداثي مع الصورة بطريقة جديدة هو نتلمسه عند أدونيس من خلال الوقوف عند المرآة ليس بوصفها صورة عاكسة، وإنما نتيجة اختزالها كل هذه الصور المتنوعة والتي تفضي إلى إعطاء النص الشعري خصوصيات جمالية يقول:

سألت فيها: الغصن المغطى بالنار عصفور[27]

وقيل وجهي

موج ووجه العالم المرايا

وحسرة البحار والمناره

وجئت والعالم في طريقي

حبر وكل خلجة عباره

ولم أكن أعرف أن يبني جسرا من الأخوة

من خطوات النار والنبوة

ولم أكن أعرف أن وجهي

سفينة تبحر في شراره

إن المرآة عند أدونيس تأخذ أبعادا مختلفة، إذ تصبح شكلا "من أشكال الكون الشعري، لذا فهي تكتسي طابعا رمزيا يصل إلى مشروعه الشعري... يوظف المرآة داخل بعدها الترميزي الذي لا يعني انعكاس صورة الذات في الآخر فحسب، وإنما باعتباره تجسيدا للتخيل، ومسرحا حيويا للكائنات الرمزية التي تترأى للرائي من خلال المرآة، وتحفيزا لإثارة السؤال"(28).

وعلى هذا الأساس تصبح الصورة الشعرية في النمط الحداثي تكتسي جمالية وأبعادا فنية متعددة نتيجة أن الكون الشعري الحداثي يعتمد على أدوات تعبيرية مختلفة تسهم في بلورة الصورة بشكل خارق.

4 ـ الإجراء الإيقاعي

إذا إن من أولى أوليات المبدع عند تشكيله للنص أن يعنى عناية فائقة بالوسائل الفنية التي تحكم العمل الإبداعي، وتنأى به عن أن يكون عرضة لسوء الاستقبال من طرف المتلقي بوصفه مبدعا جديدا، يتكفل بحماية النص من التدهور والضياع نتيجة عدم الاهتمام به من قبل المنشىء الجديد للعملية الإبداعية. وعلى هذا الأساس لا يمكن خضوع النص للمتلقي، وقدرته على تحليل النص وتركيبه وفق رؤية جديدة، ومنهج حديث إلا إذا استطاع المتلقي قراءة النص، والسمو به في رحاب الفن الشعري المتألق بجمالية اللغة، وطرائق التعبير والأداء الشعري المتميز، والإيقاع الجديد المتفرد الذي يعكس التغير الحاصل في المنظومة الفكرية العربية التي أصبحت تبحث عن إيقاع حداثي يتماشى والتطور الحاصل في بنية المجتمع، لأن نمطية الإيقاع القديم أصبح أمرا غير مرغوب فيه، وبالتالي البحث متواصل حول بدائل موسيقية حديثة لأن الحداثة الشعرية العربية تقتضي إطارا موسيقيا خاصا يكون مخالفا للتقاليد الشعرية التي حاولت فرض نمط من الإيقاع يكون مسبقا يحظى بالتقديس، بعيدا عن أي تحديد في أي إطار، وهذا الأمر هو ما جعل التفكير الجدي في آليات إيجاد سمة موسيقية يكون لها دور

ريادي في استقطاب الأذن العربية من خلال هذه الموسيقى "إن تجديد الشكل الإيقاعي للقصيدة العربية هو التجديد الأكثر سطوعا في شعر الحداثة في بداياته الأولى، ويمكن القول : "بأن شعر الحداثة بشكله الإيقاعي المختلف قد تجاوز المستوى الأكثر سطوعا في القصيدة العربية، وفي وحدة البيت الشعري القائم على شطرين متعادلين موسيقيا، ولا يمكن فهم التجديد الإيقاعي بمعزل عن الوعي الحداثي ومفهومه عن الجمال"[(29)].

من هنا كان "الإيقاع شطير الصورة في تكوين بنية النص الشعري الجمالية والدلالية إبداعا وتلقيا قديما وحديثا، ومهما اختلفنا في مفهومه ودلالته وزنا وموسيقى خارجية أو داخلية زمانية أو مكانية فإنه يظل عنصرا من عناصر القصيدة له علاقاته الوشيجة بسائر العناصر ولاسيما بالشطير ـ النظير ـ الصورة"[(30)]. لأنه من العناصر الأساسية في تشكيل القصيدة المعاصرة وجعلها تتمتع بهذه الجمالية هو عنصر الإيقاع الذي يختلف ـ بلا شك ـ عن النمط الإيقاعي القديم الذي كانت لديه مكوناته وموسيقاه. بينما النص الشعري الحداثي يعلن عن تصور جديد لبناء القصيدة من حيث بنيتها الإيقاعية وجماليتها الموسيقية، وهو ما يعد تحولا جديدا في الأذن الموسيقية العربية وامتدادا للقديم، ولا يمكن على الإطلاق أن نعد هذا التحول الايقاعي قطيعة مع الجو الموسيقي للقصيدة القديمة، بل إن الدارس للبنية الايقاعية في القصيدة الحداثية يلاحظ أنها قد استوحت روعته من خلال استلهامها من المعطى الموسيقي القديم شكلا ايقاعيا جديدا يسهم في خفة الإيقاع، وجمالية التناغم الموسيقي. كل هذا "جعل من الشكل الايقاعي الحداثي مفتوحا على احتمالات لا تكاد تحصى من الاختلافات الايقاعية بين النصوص الشعرية، وذلك على الرغم من أن التفعيلة بقيت هي الوحدة الصوتية النغمية في تيار التفعيلة من شعر الحداثة... فإن الحداثة في طرحها شكلا إيقاعيا مفتوحا قد فتحت الباب واسعا على نمط أو إثنين أو غير ذلك للشكل الايقاعي الحداثي "[(31)].

إن القصيدة الحداثية راهنت على هذه البدائل الايقاعية في التنويع الموسيقي داخل النص الشعري إيمانا من روادها بأن النمط الموسيقي القديم يقدم شكلا ايقاعيا مغلقا، حيث يصبح المبدع فيه مطالبا بالتقيد بهذه الترانيم الصوتية المحددة سلفا وفق اختيار البحر الشعري للقصيدة، وبالتالي ليس للمبدع أية حرية في اجتهاده لتقديم تصوره الجديد للإيقاع في ضوء المفهوم الشعري القديم، وبناء على ذلك فإن المتلقي يجد نفسه أمام نمطية موسيقية لا يمكن له أن يتصور إجراء تغيير في مسار هذا الايقاع، أو أن تحدث مفاجأة من قبل المبدع في تقديمه شكلا ايقاعيا جديدا ففي قصيدة السياب (هذا هو اسمي) التي تعود بنا لمسألة استعمال التشكيلة الوزنية، بدل الوحدة الوزنية ثم البناء المغاير الذي سارت عليه في الكتابة لقد سبق لخالدة سعيد أن تعرضت في قراءها لهذه القصيدة فقالت: "كيف تفسر المحافظة على الأوزان الخليلية (وإن كانت قد خضعت للتحول) يسهل القول إنها رواسب تراثية، إذ المنتظر ألا تجيء قصيدة تخطت المفهومات والنظم الشعرية، ورفعت راية الجنون المنتظر بلهجة تذكر بإيقاع الماضي، لكن ما الإيقاع ؟ إنه ليس مجرد الوزن بالمعنى الخليلي أو غيره من الأوزان: الإيقاع بالمعنى العميق لغة ثانية لا تفهمها الأذن وحدها، وإنما يفهمها قبل الأذن والحواس الوعي الحاضر والغائب"[32].

نلاحظ على خالدة سعيد إبعادها للوزن الخليلي في التجربة الشعرية المعاصرة لأنها ترى أن الايقاع لا علاقة له بالوزن القديم والبحور الخليلية ، وإنما يتأسس من خلال وشائج نفسية وحواس ووعي وحاضر وغائب، ولا أظن أن الايقاع الشعري قد يخلو من أوزان في القصيدة، لأن الوزن يسهم في إحداث هذا التناغم الصوتي المموسق والمتجانس في انسايبه، وهو ما يزيد القصيدة جمالية، وخفة، وإحساسا مرهفا بالحيوية، وخالدة سعيد بهذه النظرة تضع الوزن خارج دائرة العناصر الأساسية في البناء الموسيقي للقصيدة "من عناصر الايقاع الصوتي التقليدية الأوزان أو البحور، وقد خلصت المحاولات الحديثة هذه البحور من هندسيتها وقسريتها. أدونيس هنا يأخذ التفعيلة

ويتخلى عن البحر كليا، يأخذ تفعيلات من بحور متعددة وينظمها تنظيما مطابقا للإيقاع المعنوي في القصيدة... هكذا انتقل من تفعيلات البسيط في المقطع "دهر من الحجر العاشق..) وهي مستفعلن فاعلن إلى تفعيلات المتداولة (فاعلن فاعلن) عبر التفعيلة المشتركة (فاعلن) فلا يجيء في الانتقال انقطاع مفاجىء بل انعطاف ومثل ذلك الانتقال من المديد إلى الخفيف عبر (فاعلاتن) بين مقطع " أيقظتني قرية في مهبه.." وأغنية "ولتولد صواب الوقيعة الأبدية" ثم الانتقال من الخفيف في الأغنية المذكورة إلى الرمل في الأغنية التالية : "والنساء ارتحن في مقصورة" التي تجيء تصعيدا للغنائية وذلك عبر فاعلاتن"[33].

إن هذا المنحنى الذي اتخذه أدونيس في الجمع بين بحور في توزيع تفعيلاته لا يمكن على الإطلاق أن يسلب البحور الخليلية من هذه التنغيمات ذات الايقاع المتجانس في التفعيلات من جهة، ولا ينكر فضل المجدد في التنويع الموسيقي من جهة أخرى " لأن التشكيلة الوزنية في الشعر المعاصر، إضافة إلى أوضاع الوحدة الوزنية تؤكد جميعها على هذا المختبر الشعري الذي نزعت إليه الحداثة في الشعر المعاصر .. ووضعتا الوحدة الوزنية أو التشكيلة الوزنية هما بالأساس تاريخ للذات الكاتبة فيما هي تأريخ للنص نفسه، فهذه القوانين التي لم تنبثق دفعة واحدة في النص المعاصر تمايز بين النصوص والممارسات النصية من جهة والذوات الكاتبة من جهة ثانية..."[34] وبناء القصيدة على أساس التمازج بين الشكل الإيقاعي القديم، والايقاع الجديد هما اللذان يحددان جمالية التجربة الشعرية المعاصرة من حيث اعتمادها على موروث موسيقى تراثي في جمالياته، والتطلع إلى نظرة موسيقية حداثية تكون بديلا للنمط القديم. ومما لا يدع الشك في أن الشكل النغمي الجديد هو نتاج وعي حداثي بضرورة استحداث تجربة جمالية تعتمد على تشكيلات وزنية خفيفة وقريبة من النفوس في انسيابها، وهو ما يعد خطوة هامة نحو التصور الفني الحداثي.

إن تلقي القصيدة الحداثية لا يكون بمعزل عن هذه الإجراءات النقدية التي يتبعها المتلقي في الوقوف عند دلالات الدال بوصفه يطرح بمجموعة من التساؤلات عبر الحضور والغياب، ويكون المتلقي أمام فهم الغياب بواسطة التقنيات الفنية التي يعرضها النص، لأن مقرؤيته للنص الشعري لا تشكل منطلقا كبيرا من خلال حضور الكلمات فحسب، وإنما في مدى تعانق الحاضر والغائب، وما ينتجه من مدلولاتها على صعيد القصيدة.

إذا إن بنية القصيدة الحداثية ليست مرتبطة بحداثيتها، وتمايزها عن النص القديم فقط، وإنما تتشكل جماليتها من مستويات التلقي التي يقدم عليها القارىء في التعامل مع النصوص الحداثية من وجهة نظر معاصرة تعتمد في ذلك على استراتيجية لفعل القراءة "لأن الرؤية النقدية التي تتبناها النظرية في مفهوم الاستقبال ترتبط بالقارىء أكثر من ارتباطها بصاحب النتائج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته، أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل _ عندهم _ فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك، فالإدراك وليس الخلق... والاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشىء للفن"[(35)].

وبناء على هذا فإن الصيحات المتعالية الداعية إلى أن النص الشعري الحداثي ولد ميتا لن يكتب له الاستمرار أصبح أمرا لا قيمة له، لسبب بسيط أن حضور القصيدة عند المتلقي هو الذي أكسبها اشراقة وتفردا، وجعلها فضاء شعريا يزخر بجماليات كثيرة، إذ لو لم يكن للقارىء دور كبير في تلقي النص الحداثي والتعامل معه من منظور حداثي لما كان لهذا النص حضور بهذه الكثافة والتمايز، وهو الذي عزز مقروئية النص الحداثي في الوقت الحاضر.

القصيدة

المبدع الأول **المبدع الثاني**

سياق المقامات

مقام ثقافي

مقام معجمي (انزياح اللغة)

مقام دلالي

مقام صوري رمزي

خلاصة القول

إن الوسيلة اللغوية في العمل الشعري تكتسي أهمية كبيرة من حيث التعامل مع الظواهر الحديثة بعيدا عن معجمية اللغة أو أصلها الدلالي الأولى الذي وضعت له.

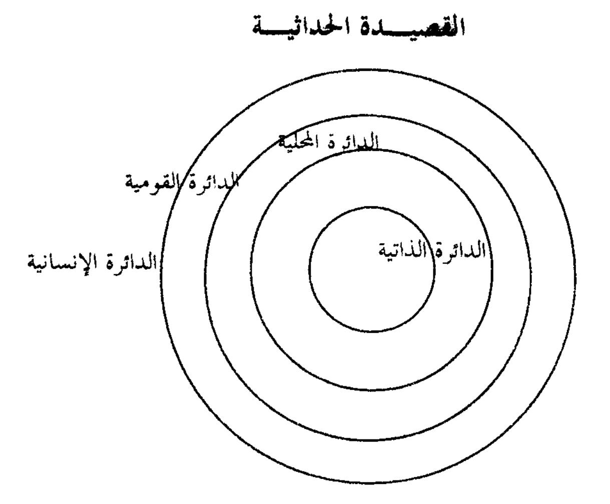
- القيام برؤية تفكيكية للبنايات الرمزية والصورية المعتمدة في القصيدة قصد الوصول إلى إعادة انتاج النص من جديد وفق التركيبة الجديدة الناتجة عن تلقي القصيدة.
- رؤية حداثية للشكل الايقاعي الذي أصبح سمة جمالية للفن الشعري المعاصر بوصفه نموذجا يضفي على القصيدة جوا موسيقيا مرتبطا بالحالة النفسية والشعورية لدى المبدع.
- انسيابية شعرية اللغة التي تؤدي إلى الإحساس بحالة من التعانق الوجداني بالقصيدة أثناء انتاجها من جديد.
- مقروئية النص الحداثي يكون من منظور وعي حداثي للتغيرات الحاصلة في بنية الخطاب الشعري المعاصر الذي أصبح يمتلك آليات معاصرة تختلف عن الخطاب القديم.

- الوعي الحداثي لا يلغي التجربة الشعرية القديمة، وإنما هو امتداد لها، ويتمايز عنها بهذه المسحة الجمالية المتكاملة.

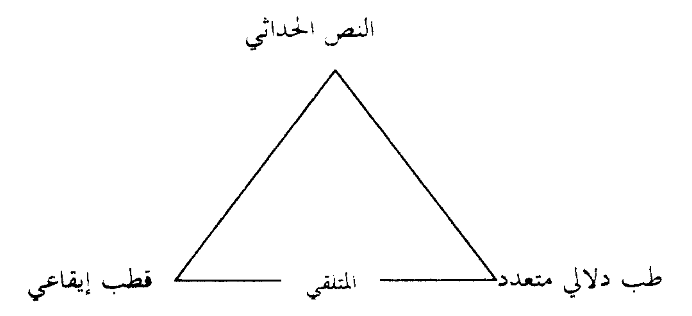
- إن مقروئية النص الحداثي ينطلق من تعانق الدوائر الجزئية الدائرة الذاتية، الدائرة المحلية، الدائرة الإقليمية، لتنصب في الدائرة الكلية (الدائرة الإنسانية) التي تنعكس في طموح المتلقي نحو إنسانية الإنسانية في الشعر والأمان بعيدا عن أية نظرة دوغمتية تستند إلى تقديس مفهوم عن آخر.

ولو أردنا أن نمثل ذلك في شكل هندسي لكان كالآتي :

القصيـــدة الحداثيـــة



إن هذه الدوائر مجتمعة تشكل قطب القصيدة الحداثية، ويتم تفكيكها وتركيبها بشكل سريع لتفقد القصيدة حضورها و توهجها، لأننا حين نعمد إلى تجزئة النص بحيث يكون كل مقطع على حدة سنكون قد أفرغنا القصيدة من محتواها الجمالي والدلالي ولهذا فإن نصية النص المعاصر ترتكز على أساسين :



قاعدة النص الحداثي= قطب دلالي متعدد + قطب إيقاعي = إبداع (خلق القصيدة من جديد)

مقاربة سيميائية لديوان مرفأ الذاكرة الجديدة لمحمد عمران

تتمحور هذه المقاربة النقدية حول مقاربة سيميائية من خلال ديوان مرفأ الذاكرة للشاعر محمد عمران إذ يرسم النص الشعري عند محمد عمران معالم الصراع بين محوري الخير والشر، الأمل واليأس اللذين يفضيان إلى البناء الحلمي الذي يدعو الإنسان إلى تأسيسه، وهو ما يعكسه هذا النموذج الشعري كقوله :

من غياب قديم[36]

غياب جديد

وبين الغياب القديم

الجديد

مسافة عمر من الحزن

يقطعها القلب مشيا

ويقطعها القلب جوعا

ويقطعها عطشا

ودموعا

إن هذا النموذج الشعري يقوم على قطب دلالي يتمحور حول العلاقات التضاية الذي يعكسه حديثه عن غياب قديم خلال غياب جديد لأن من خصائص المربع السينمائي يقوم على العلاقات المقولاتية التي تحتوي على علاقات التناقض : "إن عملية النفي ***opération de négation*** هي التي تحقق الانتقال"[37].

إن التضاد بين القديم والجديد الذي يفضي إلى الإحساس بالحزن القائم على أساس فقدان الأشياء وجوهرها.

إن دلالية النص تكمن في البنية العميقة التي يتوهج من خلال البناء الدرامي بين الإئتلاف والاختلاف، وهذا ما دعا إليه قريماس من أن النص يتوفر على مستوى عميق يقوم على وحدات دلالية صغرى يطلق على تسميتها المغانم".

"ويكتسب دلالته من وجود العلاقة القائمة بينه وبين وحدات معنية أخرى فوظيفته خلافية أساسا"[38].

ينشأ الأمل من رحم الصراع بين الغياب القديم والجديد، وتبدأ رحلة الخصب والنماء :

وبين الغيابين

يعشب حقل

وييبس حقل

ويصدأ نجم

ويسطع نجم

إن رحلة الحياة أو الوجود تبدأ من نقطتي الحزن والأمل. إذ هو حال الكتابة الشعرية عند محمد عمران الذي تتمحور عنده على قطبي القحط والخصب، وبين

هذين النقيضين يتضمن الصراع من أجل البقاء ولتأكيد هذا المعنى نرى أن ترتيب الكلمات كان وفق النسق التالي : يعشب ـ ييبس ـ يصدأ ـ ويسطع. إن هذا الترتيب يوحي للقارئ إصرار الشاعر على الرغبة في السعادة لكن ما تلبث هذه الحالة إلا أن تتغير بالإحساس بالمرارة والإحباط جراء الراهن، ثم يتشكل الأمل القائم من عمق المأساة، إذا إن هذه الكلمات وفق هذا الترتيب تندرج ضمن المرجع الدلالي الذي ينتمي إلى المربع السيميائي الذي يقوم على التضاد من خلال البنيتين المختلفتين وبعد ذلك يؤدي إلى الإشراق والأمل، بين البداية والنهاية هناك مسافة للصراع الدائر بين الوجود والفكر الأمل والحزن ينطلق الفضاء الشعري عند محمد عمران من مقولة أن الكلمات عنده علامات مميزة من ذلك ما ورد في هذا المقطع.

أأحكي عن الكيمياء(39)

عن الوجه يخرج منصبغا

عن ذهول التحول

عني

أنت تدرين

كفَن لوني الوحيد

هنا وطني الشمس

إن هذا المقطع يندرج ضمن المسار الصوري الذي يقوم على "مجموعة من صور متلاحمة يشد بعضها بعضا، ويحيل بعضها على بعض"(40).

إن الكيمياء رمز للتحول من حالة إلى أخرى، ففي هذا النص الشعري يرسم الشاعر معلما متميزا ينطلق من التحول من لحظة الانكسار إلى لحظة الاختصار "لأن

فعل الكيمياء يفضي إلى التحول من محلول إلى محلول آخر بفعل العملية الكيمياوية التي نقوم بها بين هذا وذاك هنا علامات لكل حالة تخضع لها أثناء التحول، إن نوع الانتقال يتم عبر الوصل الذي يعكس أن الفعل في الكيمياء يخضع لآلية عملية كيمياوية، أما فعل أنت هو ما حدث من الانتقال من حالة إلى أخرى الذي أدى إلى التوحد وأصبح أمر الإشراقة من صنع الشمس.

والملاحظ عن ضمير المتكلم المستعمل في هذه القصيدة والذي يجسد مشروعية التفاعل الحميمي مع المتغيرات التي تفضي إلى إحداث تغييرات على المستوى النفسي والسوسيو اجتماعي.

ثم استعمال ضمير المخاطب الذي يكون وسيطا بين ضمير المتكلم الذي ينبثق من حالة حضور، وضمير الغائب الذي تأخر وجوده، إلا بعد التأكد من الحالة الراهنة في قوله :

انتشليني[41]

إذا ما سقطت

ثقيل على كتفي من حملت

ويتكرر المسار الصوري عند الشاعر محمد عمران من خلال هذا المقطع الشعري:

أحكي عن الذاكرة الجديدة[42]

الأرض فخذ إمرأة نحبها

الأرض سريرة إمرأة

ثيابها

عطورها

فاكهة الملح على غصن إبطها

سيادة امتلاكها

وهنا يقوم الانتقال المفضي إلى الاكتساب عن طريق أن المرأة هي التي تقوم بفعل الإغراء للرجال، وفي الأخير هي المستفيدة من هذا الفعل بأن تصل إلى حالة الامتلاك والسيطرة على الرجل بفعل الخصوصيات التي تمتلكها:

فخذ المرأة +، المرأة والسرير+، ثياب المرأة+ عطورها = السيطرة والامتلاك.

إن فعل الإخصاب لا يتم إلا عبر هذا المسار الذي يبدأ بالتطلع إلى المرأة والتضاد القائم بين المرأة والرجل يعكس هذا التناقض الموجود بينهما الذي يفضي إلى الكشف عن رحلة الصراع الأبدي بينهما، وكل واحد منهما يحمل الرغبة في السيطرة والامتلاك بفعل عامل القوة الذي يمتلكه.

الجنس	العامل	الغرض[43]
الرجل	الذكورة	الإخصاب
المرأة	الأنوثة	السيطرة

بين هذين الضدين تنشأ رحلة الأفعال المؤدية إلى الامتلاك والسيطرة، والتي ترتكز على الأداة للوصول إلى غرض الإخصاب.

يتضح التناقض بين رغبة الرجل والمرأة وفق هذا المنظور، لأن الرجل يريد أن يصل إلى السيطرة على المرأة من خلال حالة الإخصاب، لأنه يعتقد أنه بهذا الفعل سيقوم بامتلاك المرأة نتيجة أنها تصبح إمرأة ناقصة.

والمرأة تقوم بفعل الإغراء عن طريق إبراز مفاتنها، ومن ثم ممارسة إغواء الرجل، كي تجعله أسير هذه النظرة الجنسية، وحينذاك لا يكون أمام الرجل سوى

الوصول إلى هذا الهدف، وبهذا يتنازل عن حقوقه في ظل البحث عن الهدف المنشود، وحين يصل الفاعل إلى الهدف، يصبح الفاعل المهيمن هو المرأة.

وهناك تقوم المرأة بانتزاع الامتلاك من الرجل في النهاية" لأن القائم بعملية التحويل هو غير الفاعل الحالي المنفصل في النهاية عن الموضوع.

إذا يعتمد النص الشعري عند محمد عمران على مبدأ الائتلاف والاختلاف الذي يفضي إلى تجسيد العلاقة القائمة بين الشيء وضده، لأنه لا يمكن تحديد مسافة النقيضين إلا بتبيان الشيء وضده وكما قال المتنبي "وبضدها تتبين الأشياء ـ وهذا بدوره تضمن لحركية. الوجود القائم على فعل الرغبة في تحقيق الذات والموضوع.

إن النص الشعري عند محمد عمران يقوم على تشكيل النص من خلال المستوى العميق للفضاء الشعري عنده الذي ينبني على الرمز كأداة فنية تسهم إلى حد كبير في تجسيد معالم الصور الشعرية عنده، ولا يفوتني هنا إلا أن أنسبه إلى ظاهرة ملفتة للإنتباه في شعره وهي ظاهرة تكرار الكلمات مثل لفظة تفاحة. إذ تكررت بقوله:

حين يقال نخلة: نخلة الرياح أقلعت[44]

رمانة البحار أزهرت

وأرق ورد الضوء

حين الأرض كلمة خضراء

والسماء

تفاحة زرقاء

والهواء

قصيدة بيضاء

والأمطار سنبلة

كما في مقطع آخر يتكرر على رمزية التفاحة بقوله:

دخلت في مدار برتقالة زرقاء[45]

في تفاحة

رجعت بذرة

أولى

اعتنقت رحم التراب

وكان هذا الإكثار من توظيف الرمز هو الذي أدى إلى أن " تتحول القصيدة كلها ـ بعد هذا ـ إلى تعابير وألفاظ جوفاء ولا معنى لها.

فما معنى هذا الكلام؟ وما المقصود ـ خاصة ـ بقوله دخلت في مدار برتقالة زرقاء[46].

ربما يكون وقوع الشاعر في تعقيد المعنى ناتجا من ولعه الشديد باستعمال الرمز، وتوظيفه في النص الشعري، وفي بعض الحالات حينما لا نحس بوظيفة الرمز والطريقة التي تسهم في جمالية البناء الفني للنص وعلى هذا الأساس فالملتقى مطالب بقدر من المعرفة التي يتقاطع فيها مع المبدع أثناء عملية قراءة العمل الشعري حتى يتسنى له الوقوف على بعض ظواهر النص وشوارده كما هو الحال.

التفاحة ـ رمز للخير

الزرقة ـ رمز الصفاء

والجمع بينهما بهذه الطريقة هو الذي يفضي إلى الغرابة (برتقالة زرقاء) لكن بعدما يتعامل المتلقي مع رمز التفاحة بطريقة مختلفة، وفهم الزرقة وفق الدلالة الرمزية الذي يحمله اللون الأزرق.

بناء على ذلك لا يتحدد تلقي النص الشعري عند محمد عمران إلا إذا استطاع القارئ الإحاطة بالمعرفة المختلفة التي يتكئ عليها المبدع في بث رسالته إلى المرسل إليه.

إن النص الشعري عند محمد عمران يقوم على جملة من المعالم الفنية في بنائه، ويتمثل في هذا الزخم المعرفي المتأتي من توظيفه الرمز، وأشكال الصور المختلفة التي لم تألفها الثقافة العربية في النصوص الشعرية القديمة، ثم إن جملته الشعرية تقصر تبعا لمقتضيات الدفقة الشعورية.

الهوامش

(1) ما الحداثة هنري لوفيفر ترجمة كاظم جهاد، ص 12 وما بعدها، الطبعة الأولى، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت 1983.

(2) المصدر نفسه ص 14.

(3) رامو (جان فيليب) مؤلف موسيقي فرنسي، ولد في ديجون (1683-1764) الأعمال النثرية الكاملة، تاريخ النص 1864، ص 334.

(4) الحداثة وعقدة جلجمش، خالدة السعيد، ص 273 نيقوسيا 1991.

(5) المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، شكري عياد، ص 18 عالم العرفة، الكويت 1993.

(6) محاولة في تعريف الشعر الحديث، أدونيس، ص 73، مجلة الشعر، العدد 11، صيف 1959.

(7) قراءة في التراث النقدي، جابر عصفور، ص 107، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1991.

(8) المرجع نفسه ص 105.

(9) النقدو الحداثة عبد السلام المسري، ص 16، الطبعة الأولى، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1983.

(10) المرجع نفسه ص 17.

(11) الرؤيا المحدبة عبد العزيز حمودة ص 141، عالم المعرفة، عدد أفريل 1998، المجلس الوطني للفنون والآداب الكويت.

(12) وعي الحداثة، في الحداثة الشعرية سعد الدين كليب، دراسة جمالية في ص 11 من منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 1997.

(13) في الخطاب السردي، نظرية قريماس محمد الناصر العجيمي، ص31، دار العربية للكتاب 1993.

(14) مقدمة للشعر العربي، أدونيس الطبعة الرابعة، دار العودة بيروت 1983ص 142
.

(15) المرجع نفسه ص 120.

(16) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، ص 188 مؤسسة علوم القرآن الشارقة، الإمارات.

(17) ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، ص 16، الطبعة الأولى، المكتبة المصرية، بيروت 1965.

(18) الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، محمد بنيس، ص 95، الطبعة الثانية، دار تربقال الدار البيضاء، المغرب 1996.

(19) في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، سامي سويدان، ص 16، دار الآداب، بيروت.

(20) واقع القصيدة العربية، محمد فتوح أحمد، ص68، الطبعة الأولى، دار المعارف، مصر 1984.

(21) واقع القصيدة العربية، محمد فتوح أحمد، ص 69.

(22) وعي الحداثة، سعد الدين كليب، ص38.

(23) ديوان تنويعات نزارية على مقام العشق، نزار قباني، ص 21، الطبعة الأولى، منشورات نزار قباني ، بيروت، لبنان 1996.

(24) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان جاسم قاسم، ص166.

(25) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، ص218، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية 1982.

(26) الشعر والتأويل، عبد العزيز بومسهولي، ص 62، إفريقيا الشرق، بيروت قراءة شعر أدونيس، لبنان 1998.

(27) مرآة السؤال من ديوان المسرح والمرايا الأعمال الشعرية الكاملة، أدونيس، المجلد 2، ص 174، الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت 1985.

(28) الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس، عبد العزيز بومسهولي، ص 63.

(29) وعي الحداثة، سعد الدين كليب، ص 31.

(30) أوهاج الحداثة، نعيم الياني، ص 222، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1993.

(31) وعي الحداثة، سعد الدين كليب، ص32.

(32) حركية الابداع، ص 113 و ص 116 الطبعة الثانية،دار العودة، بيروت 1982.

(33) المرجع نفسه، ص 116.

(34) الشعر العربي الحديث 3، محمد نبيي، ص 139.

(35) قراءة النص وجماليات التلقي، ص 19، محمود عباس عبد الواحد، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر 1996.

(36) مرفأ الذاكرة الجديدة، محمد عمران، ص 10 وما بعدها.

(37) مقدمة في السيميائية السردية، رشيد بن مالك، ص 14 وما بعدها، دار القصبة للنشر، الجزائر 2000.

(38) في الخطاب السردي نظرية قريماس، محمد الناصر العجمي، الدار العربية للكتاب 1993.

(39) الديوان مرفأ الذاكرة الجديدة، ص21.

(40) في الخطاب السردي نظرية قريماس، محمد الناصر العجمي، ص79.

(41) الديوان مرفأ الذاكرة الجديدة، محمد عمران، ص 23.

(42) المصدر نفسه، ص 127.

(43) في الخطاب السردي نظرية قريماس محمد الناصر العجمي ، ص 51.

(44) الديوان مرفأ الذاكرة، محمد عمران، ص 79.

(45) المصدر نفسه، ص 102 وما بعدها.

(46) حركات الشعر العربي الحديث، غريزة مريدن، ص 292 وما بعدها، مطبعة رياض، دمشق 1982.

ثبت المراجع والمصادر

(1) الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، عدنان حسين قاسم، مؤسسة علوم القرآن الشارقة، الإمارات.

(2) الأعمال النثرية الكاملة تاريخ النص 1864.

(3) أوهاج الحداثة، نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق 1993.

(4) الحداثة وعقدة جلجمش نيقوسيا 1991.

(5) حركية الإبداع، خالدة سعيد، الطبعة الثانية، دار العودة، بيروت 1982.

(6) ديوان كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، الطبعة الأولى، المكتبة المصرية، بيروت 1965.

(7) الرؤيا المحدبة، عبد العزيز حمودة، عالم المعرفة، عدد أفريل، الكويت 1998.

(8) الشعر العربي الحديث الشعر المعاصر، محمد بنيس، الطبعة الثانية، دار توبقال الدار البيضاء، المغرب 1996.

(9) في الخطاب السردي نظرية قريماس، محمد الناصر العجيمي، دار العربية للكتاب 1993.

(10) في النص الشعري العربي مقاربات منهجية، سامي سويدان، دار الآداب، بيروت.

(11) قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، الطبعة الأولى، دار الفكر العربي، مصر 1996.

(12) قراءة في التراث النقدي، جابر عصفور، الطبعة الأولى، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق 1991.

(13) ما الحداثة، هنري لوفيفر، ترجمة كاظم جهاد، الطبعة الأولى.

(14)المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب، شكري عياد، عالم المعرفة، الكويت 1993.

(15) محاولة في تعريف الشعر الحديث، أدونيس مجلة الشعر، العدد 11، صيف 1959
.

(16) مقدمة للشعر العربي، أدونيس الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت 1983.

(17) النقد والحداثة عبد السلام المسدي الطبعة الأولى دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت 1983.

(18) وعي الحداثة (دراسة جمالية في الحداثة الشعرية) منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997.

(19) واقع القصيدة العربية محمد فتوح أحمد الطبعة الأولى دار المعارف مصر 1984.

(20) مرآة السؤال من ديوان المسرح والمرايا الأعمال الشعرية الكامنة ، أدونيس ن المجلد 2، ط 4، دار العودة بيروت 1985.

(21) الشعر والتأويل، قراءة في شعر أدونيس ، عبد العزيز بومسهولي، افريقيا الشرق، بيروت 1998.

(22) تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، نعيم اليافي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1982.

(23) مرفأ الذاكرة الجديدة نحند عمران ص 10 وما بعدها

(24) مقدمة في السيميائية السردية رشيد بن مالك ص14 وما بعدها، دار القصبة للنشر الجزائر 2000.

(25) في الخطاب السردي نظرية قريماس محمد الناصر العجمي الدار العربية للكتاب 1993.

(26) حركات الشعر العربي الحديث غريزة مريدن، ص 292 وما بعدها، مطبعة رياض دمشق 1982.

طبيعة التفكير اللغوي العربي إلى نهاية عصر الإسلام

د/ عبد الحميد الأقطش

جامعة اليرموك ـ الأردن

ملخص :

يهدف هذا البحث أن يحقق في ثناياه إجابة موضوعية عن طليعة التفكير اللغوي عند العرب، قبل مرحلة الاحتراف، وظهور العلماء المختصين. وتحديداً ضمن حقبة صدر الإسلام، فما قبلها ببضعة عقود في الجاهلية.

وبالموجز؛ فقد كان ثمة بتلك الحقبة نتاج رفيع من الشعر والنثر الأدبيين، ما زال لليوم يُعَدُّ مرجعية عُليا للفصاحة والصحة معاً؛ لكن ليس ثمة حضور لتفكير لغوي، قد صاحب ذاك النتاج، سواء مُنظماً ومُسْتَكشِفاً لقواعده، أم مُمَحِّصاً ومُقَوّماً لكفايته، اللهم إلاّ شذرات من البدايات الفردية البسيطة المتناثرة، والتي تَمْثُل بالحقبة الجاهلية في حكومة بعض الشعراء، أحدهم على شعر غيره بأسواق التجارة آنذاك، وتَمْثُل بحقبة صدر الإسلام في مأثورات منسوبة إلى النبي، صلى الله عليه وسلم، وخلفائه الراشدين، حول العربية عامة، وعربية القرآن المجيد خاصة. وكل الشذرات هنا محصورة في نطاق التصحيح اللغوي، بالتنبيه على الغلط حسب.

على أن الإمساك بالشذرات هذه، ولو غامضة أوضئيلة، ذو قيمة معرفية مهمة، من حيث إنها تُعَدُّ الأساس في الصورة الجمعية للاحتراف اللغوي لاحقاً، فضلاً عن كونها هي التي خَطَّتْ ، بشكل جَنينيّ وشبه جَبْريّ، معيارية تربط بنية العربية الفصحى في كل أوان، بالنسيج البنيوي في القرآن والأدب القديم ليس إلاهما.

1- فرش المبحث :

في البدء... تُغَطّي عربية صدر الإسلام فما قبله ببضعة عقود، المساحة الوضيئة جداً، من المشهد العام للظاهرة اللغوية عند العرب. وتتفق شهادات العرب على أن أسلافهم، بتلك الحقبة، قد استوت لهم كل خيوط الفصاحة والبلاغة معاً.

وفي الوقت نفسه فالشهادات متفقة أيضاً على أنها حقبة من عمر العربية، كان النقص فيها شديداً للغاية، على مستوى صناعة المعارف بعامة، نقلية كانت أم عقلية.

وجُلُّ مثاقفات العرب كانت تجري فيهم عصرئذٍ من طريق السماع والرواية الشفوية، لا القراءة والكتابة، وذلك أن الكتابة إنما فَشَتْ وأخذت صورة شعبية بينهم، بمجيء حكم العباسيين، وتأسيس مصنع للورق ببغداد؛ فأما قبل ذلك فالكتابة كانت مُرْتَهَنة بماديات غالية الثمن ونادرة مثل : الجلود، والبرديات والعُسُب، ومِثْلها مذخور لتدوين عظائم الموضوعات لا نوافلها، كنصوص الشريعة، ومسائل الإدارة، والدواوين، ثم إن أرباب المعرفة أنفسهم، لم يكونوا كذلك كثيرين، ولا طبقة شعبية، بل رفيعة من ذوي التّمَدُّن، أو أهل البيوتات المُتَموّلة الغَنيّة؛ والجهد من هؤلاء كان أضيق من أن يستوعب أعباء المتطلبات الرسمية الكثيرة، بله أن يدون مذكرات في موضوعات معرفية ذاتية أو عامة.

ويحاول هذا البحث في خضم الصورة الآنفة عن العرب وعربيتهم، أن يتلمس طريقه تجاه مسألة محدودة، عن منهجية العرب أولئك، في استيعاب ما صدر عنهم من عربية فصيحة، ومن ثم في إنتاج معرفة فكرية نظرية حولها، تحت العنوان الموسوم بـــ **"طليعة التفكير اللغوي العربي إلى نهاية صدر الإسلام "**.

وبسبيل إلى إجابة كَفيَّة و مثبوتة في هذا المقام، فقد عَوَّل البحث أن تكون قاعدة بياناته الأساسية من الشواهد المرفوعة إلى النبي صلى الله عليه وسلم، أو خلفائه الراشدين، أو أعيان الشعر فيما يتعلق بالحقبة الجاهلية. وقد كان من مقتضاه أن تدرجت فقراته باستهلالة في فرش المبحث، عن مناخ العربية في الجاهلية وصدر الإسلام، وعن علاقة ما بين عربية الأدب الجاهلي والقرآن المجيد، ثم فقرة مُحَصَّلة عن التفكير اللغوي في الجاهلية، ومن ثم فقرة مسهبة عنه في صدر الإسلام.

وجراء المباحثة في ذلك كله، وصل البحث إلى صفوة ما انتهى إليه، في الملخص المرقوم بصدر البحث بأعلاه.

1:1 مناخ العربية في الجاهلية وصدر الإسلام :

فيما عدا ما ينسجه النَّسَّابون من تفصيلات عن مواضي حيوات العرب قبل الإسلام، وارتباط لسانهم الأول بنبي الله إسماعيل، عليه السلام، أو غيره من البشر[1]؛ فإن مبتدأ العلم بأخبارهم الجدّية، لا يعدو الزمنية الممتدة، لمائة الأعوام المباشرة لفجر الإسلام بمكة. وهي الحقبة الموسومة عادة بـــ(الجاهلية الثانية)، وأحياناً بـــ(العربية الباقية)، ومتواضع عليها بأنها أساس فترة (الاحتجاج اللغوي).[2]

وذاكرة العرب قلما احتفظت بإخباريات موثوقة عن مواضيهم سابقة على هذه الحقبة. ومستصفى الإخباريات هنا، يكاد ينطق بأن العرب عهدئذٍ كانوا على أعتاب حركة متحركة، لكن غير منتظمة، ولا متصلة الوقوع، نحو إحياء مجتمع الدولة القومية العربية. وعلى قدر ضغط الظروف الموضوعية المختلفة، المحلية والخارجية، كانت تجري متسعة أو ضيقة مناخات الإحياء، وفي شتّى أوضاع العرب : السياسية، والاجتماعية، والدينية، واللغوية خصيصى.

ففي المناخ السياسي : لاح وعي قومي يدفع نحو مجتمع الدولة، وهجر نظام المشيخات القبائلية، تأثراً بأهل الجوار، ذوي العروش السياسية من : حبشان، ورومان، وفرس من نحو، واستجابة طبيعية، للتهذيب المدني، وانكماش حياة البداوة من نحو آخر؛ ولكن هذا الوعي السياسي لم يرق إلاّ درجة صُغْرى فوق درجة النظام القبائلي، بتأسيس بعض الإمارات مثل : كندة، والمناذرة، والغساسنة، وسلطنة مكة.

وفي المناخ الاجتماعي : لاح وعي مدني يدفع نحو التمازج بين قبائل العرب، وإحراز قدر من الأمان للأنفس والثروات بينهم، ولكن هذا الوعي لم يرق بدوره إلى درجة صهر القبائل العربية أفرداً في مجتمع واحد، وبقيت الصِّلات البينيّة فيهم، ضامرة النطاق باهتة، إلاّ من علاقات الأسواق، والأحلاف، والأنساب.

وفي المناخ الديني : لاح وعي روحي يدفع نحو الوحدانية، وهجر عبادة الوثن، ولكنه لم تجنح إليه سوى بضعة أفخاذ من قبائل العرب تَنَصَّرتْ بأسافل الحجاز، أو أعالي نجد مثل : إياد، وتغلب، وكلب.

وأما في المناخ اللغوي : فقد تَبَلْوَر على الواقع وعي لغوي يدفع نحو التمَذهُب بسلوك لغوي مثالي مشترك وموحد، ليكون بمثابة لغة رسمية قومية للعرب، يَسْتَظِلُّ بها عند الحاجة إليها ذوو التَّنْوير منهم؛ من أهل الرياسات، والجاه، والأدب، والرأي المسموع، فوق ما فيهم من سلوكهم اللغوي الفطري، و المتباين تبعاً للتَّبايُن بين جذورهم القبائلية المختلفة ؛ أي فوق مستوى اللهجات فيهم[3]؛ فأما طبقة الوالدان والأمهات،ومن هم في عداد الحَشْوة والعوام، فلا دَخَل لهم، وليس من وَكْدهم أصلاً، أن ينشغلوا بغير ذواتهم الفردية، وحياتهم الفطرية،وعليه فالخطاب بـــ**(العرب) في** هذا البحث لا يُراد به أيّما عربي. وإنما مثقف خاص، يُفْزَع إليه في الرأي، وبلورة المقصود عند إنتاج المعرفة اللغوية أو تلقيها.

وقد كان النجاح في هذا المنحى اللغوي فائقاً، حيث تضافرت المناخات الآنفة، بعضها مع بعض، وجنباً إلى جنب، وطَحَتْ بالعرب نحو ذاك السلوك اللغوي المثالي، الذي نعرفه بآثاره، وتَسْتعصي علينا جِدَّ الاستعصاء بداياته[4]، وهو الماثل في عربية الأدب الجاهلي، تلك التي انغمس العرب في أتونها،انغماس اليونان بالفلسفة، أو الفرس بالرياش والأثاث. وخزانة الأدب الجاهلي طافحة بنماذج الآداب الموافقة، خاصة أدب (المعلقات).

ومع الوقت الذي تَمَأْسَسَتْ فيه أول شبه سلطنة سياسية للعرب، بأرض العرب في (مكة)، بالقرن السادس الميلادي، كانت عربية الأدب الجاهلي بالغة مُبالَغة من حيث الاستقرار على أنموذج لغوي فنيّ، شبه ثابت ومُوَحَّد[5]؛ إنْ في صياغة المفردات وضبط نطقها، أو في نظم العبارات وتوجيه إعرابها، أو في بناء الأساليب وترتيب خطواتها، فالكل مرقوم على أحسن موازين النحو، وأحسن أفانين البلاغة، وفي دائرة

لغة بدوية لها نفس المفردات، ونفس الصور البيانية، وندر ما اشتملت على رواسب لهجية، ولا حتى على تجارب أدبية فَجَّةَ أو غَريرة، بل قد كانت عربية الأدب الجاهلي تُوشك من أعتاب مرحلة الشروع بتحريرها كتابة، بنحو ما يُروى عن كتابة (المعلقات)، و(حيفة المُتَلَمِّس)، و (صحيفة المقاطعة)[6].

* على أن مكانة العرب المستحكمة في الأُمِّيَّة، وفي البَداوة، "لم تُنْه إلينا مما قالت العرب إلاّ أقلّه، ولو جاء وافراً لجاء علم وشعر كثير". (الصاحبي، ابن فارس، ص18).

2:1- عربية الأدب الجاهلي والقرآن المجيد :

في عام الوفود فَرطَ العرب الجاهليون علاقتهم بالوثنية، وشرعوا يدخلون في شريعة الإسلام أفواجاً، فتماهت بينهم الحواجز القبائلية، وغدوا أمة عربية واحدة، تخضع مباشرة لإمرة دار النبوة، ومن ثم دار الخلافة بالمدينة المنورة.

ومع هذا المفصل السياسي تَغَيّرَت قيم الحياة وموازينها عند العرب، وصارت غيرها بالأمس؛ محكومة، ومُقايسةَ وفق ما يَسْمح به الفقه الشرعي الجديد، وأصاب ذلك التغيير مناخات العرب كافة، ومنها المناخ اللغوي، الذي حظي بأعظم حركة إحياء، وربما على مستوى دولي حتى اليوم.

فقد قَضَتْ حكمة الله، جلّ في علاه، لشريعة الإسلام، أن يَتَنَزَّل وَحْيُها، أيْ القرآن المجيد، بلغة عربية مُتضاهية في تَشكُّلِها البنيوي، لا من حيث المحتوى والإعجاز، وإيّا التَّشكُّل البنيوي السائد في عربية الأدب الجاهلي، فثمة تَرْتَسِمِ صورة (شكلانية) واحدة بين المستويين، لا سيما في مسألة (الإعراب).

وكذلك استجدت في مسيرة العرب اللغوية حركة إحياء ثانية، تقوم على رعاية جَنْبَيْ العربية ذَيْنك، فلم يَتَلاغى القرآن المجيد مع الأدب الجاهلي، ولم يُنْتج قطعية معرفية معه، وعلى مُطاوَلَة الأدب الجاهلي في المُغازلة، وجَهالات الوثنية، فلم يُرْجَم

بالشغب، ولا احتبال الحِسِّ، وبقي يُنْظر إليه ببنيته الكليّة، على أنه أنموذج للصحة اللغوية، وللفصاحة أيضاً؛ ثم كان من دار الخلافة أنها أقرّتْ هذا العرف اللغوي المشترك ليكون لساناً جامعاً، ولغة رسمية مركزية للتواصل الثقافي الرسمي بين العرب أنفسهم من نحو، وبينهم و بين إخوانهم المسلمين أو مواليهم الذميين من نحو آخر. ومنذ هذه الحِقْبة الزمنية صارت تَتَجلّى إشارات عديدة في التمييز بين نوعين من مستويات الكلام وهما :

* مستوى الكلام الجمالي المستظرف فنيّاً، وهو الذي عليه عربية الأدب الجاهلي، والقرآن المجيد، وما يوافقهما، وأخذ يُعبر عنه بمصطلح (**العربية**) .

* ومستوى الكلام التواصلي غير الجمالي، ولا الفني؛ وهو الذي عليه عربية الحياة اليومية العادية، وأخذ يُعبر عنه بمصطلح (**اللغة**).

وأول الإشارات عن المستوى الأول يجدها المرء في القرآن نفسه؛ ففي مواضع من القرآن المجيد يتوالى مفهوم بصيغة النسبة إلى العرق (عربي) للدلالة على مستواه المُتمكن في إطاري الفصاحةِ والعروبة "بلسان عربي مبين"، ق 103/16 و"قرآناً عربياً لعلكم تعقلون"، ق 7/3.

وطيلة فترة صدر الإسلام أخذت صيغة النسبة هذه (**العربية**) تطرد تسمية ومصطلحاً شائعاً في الدلالة على كل نسيج لغوي من مألوف الاستعمال المُوحد؛ في القرآن والأدب الجاهلي، وبها صارت تمتلىء الخطب والوصايا، ومنها ما ورد في الحديث الشريف : "وليست العربية بأحدكم من أب ولا أم، وإنما هي اللسان، فمن تكلم بالعربية فهو عربي" (اقتضاء الصراط، ابن تيمية، ص169).

وغير ذلك كثير مما سيرد في موضعه من هذا البحث لاحقاً.

وأما مستوى الكلام التواصلي العادي الشائع عند قبيلة معينة من قبائل العرب، فيُظن أن أول تعبير عن مفهومه قد ورد به الحديث، وذلك بصيغة التسمية بالاسم المجرد (**لغة**)، ومنه :

* "أن الرسول، صلى الله عليه وسلم، عندما كان يقرأ (يا يحيى) بإمالة الياء، قيل له، يا رسول الله، أتُميل، وليس هي لغة قريش ؟ فقال : هي لغة الأخوال من بني سعد" (الإتقان، السيوطي، 91/1).

* ومثله قد جاء في خطاب عمر بن الخطاب إلى ابن مسعـــود "إن القرآن لم يَنْزل بلغة هذيل، فاقرئ الناس بلغة قريش، ولا تقرئهم بلغة هذيل" (فتح الباري، ابن حجر 9/9).

وقد ظلّ هذا التمييز بين (عربية ولغة) مستعملاً إلى أن زاحمته ثنائية غدت أكثر منه رواجاً بأَخَرة عصر بني أمية فصاعداً، وهي (**الفصحى واللهجة**). و من ثم غدا مصطلح (**لغة**) تتعدد معانيه، ويستعمل، كثيراً مرادفاً لكلمة (**لسان**) أو (**شفة**) في معناهما المجازي على الموروث اللغوي، أو الكلام بصفة عامة، فصيحاً كان أم لهجياً، مع ترجيح انصرافه إلى الفصيح في معظم السياقات . وبات يقال : اللغة العربية، واللغة الفصحى، واللغة العربية الفصحى[7]. وجميعها مفاهيم لاحقة التشكل، لاحقة الذيوع، بعد صدر الإسلام.

لكنه من المناسب للمبحث الذي بأيدينا أن يتواصل فيه النقاش باستعمال المصطلح، الذي يتزامن تاريخياً مع حقبته، وهو : (**العربية**) لا غير.

وكذلك يُشار إلى أن سياسة دار الخلافة كانت جدَّ حازمة تجاه مشروع إحياء (**العربية**) هذه، فكانت تأخذ المسلمين بلون من الإكراه على أنموذجها، حيثما يتصل الأمر بلغة الإدارة، والدواوين، وقراءة القرآن خاصة، وكانت تأخذ شكل الإغراء، والاستكثار من التكلم بها، حتى في الحياة اليومية العادية، عَوْضَ اللهجات المحلية.

بل إن عدمية السيطرة على (**العربية**) قد صارت مسألة اجتماعية تُخلّ بالمروءة، وقد تزري بصاحبها، لاسيما إذا كان من طبقة الخواص، وذوي الرياسات والجاه. ولربما كان ذلك ضربة لا زب، لكي يكتمل ثالوث الأركان الأساسية المهمة في وحدة وتشكيل مجتمع الأمة الإسلامية، وبالضرورة مجتمع الأمة العربية، بتوافر : إدارة مركزية

واحدة (**الخلافة**)، وديانة مركزية واحدة (**الإسلام**)، ولغة تواصل رسمية مركزية واحدة (**العربية**).

وما هي إلاّ برهة وجيزة من عُمر الزمن حتى ارتقت حركة إحياء (العربية) إلى أوجها، وصارت، أي العربية، أعلى من مجرد كونها لغة محلية عرقية، تخص العرب وحدهم، لتكون لغة ثقافة عالمية، لدى جميع من أظلتهم الحضارة الإسلامية؛ إذ إن رسالة الإسلام رسالة تبليغ عالمية، وغير موقوفة على العرب وحدهم، "وما أرسلناك إلاّ كافة للناس"، ق 28/34. وحيثما امتدت رقعة الإسلام إلى بلد، فقد صارت العربية بعضاً لازماً من مقوماته الثقافية، لا سيما الدينية.

ومن قداسة الشريعة الإسلامية، ومن التمازج العضوي بين (القرآن المجيد) و(العربية)، لغة وديانة، أصابت قداسة الشريعة لغة الشريعة نفسها، فَمَجُدت بمجدها، وشرفت بالأعظم من معاني المديح. وكثيراً ما تُنَوّه الثقافة الإسلامية عن (العربية) بأنها أول اللغات، وكل لغة سواها دونها فهي :

* "كلام جيران الله في دار الخلد يوم القيامة". (ديوان الأدب، الفارابي 72/1).

* وهي "أوسع الألسنة مذهباً، وأكثرها ألفاظاً، ولا يُعْلَم أنه يُحيط بجميع علمها إنسان غير نبي". (الرسالة،الشافعي ص 49).

* ومنه "لو أَحَسَّتْ العجم بلطف صناعة العرب، في هذه اللغة، وما فيها من الرقّة والدقّة، لاعتذرت من اعترافها بلغتها". (الخصائص، ابن جني 243/1).

* وأيضاً "من هداه الله للإسلام، وشرح صدره بالإيمان، وأتاه حسن سريرة فيه، اعتقد أن محمداً، صلى الله عليه وسلم، خير الرسل، والإسلام خير الملل، والعرب خير الأمم؛ والعربية خير اللغات". (لباب الآداب، الثعالبي 17/1).

وتالياً ينعطف النقاش إلى فقرة التفكير اللغوي في الجاهلية، ومن ثم في صدر الإسلام.

2- التفكير اللغوي في الجاهلية :

قد بان من الفقرة الفارطة توًّا، أن الأقلّين من عرب الجاهلية حَسْب، قد اكتسبوا مع تطاول الزمن نُمُوّاً معرفياً، ومهارة بصناعة القول في لغتهم، فبلغوا شأواً رفيعاً في رعاية فنيّة الأسلوب، وحق البلاغة فيه، صحة وفصاحة. وأما أغلب الناس فعرب عاديّون، وعوام لا يشكل الاحتجاج بعربيتهم العادية إلاّ احتجاجاً بغير خبير.

ويعتب في هذا المقام السؤال، عما إذا عرف فصحاء العرب أولئك نموّاً مماثلاً بنظرية لغتهم، ونظامها البنيوي على قدر مهارتهم فيها !؟

ربما لا يكون من العجلة أن ترد الإجابة مباشرة بالنفي، لكن تحقيق الإجابة العلمية، يستوجب في العادة، فضلاً من النقاشات، وقدراً من الموضحات.

ومن يَتَتَبَّع النتاج اللغوي، الذي سلم لنا عن عرب الجاهلية، فهو يلحظ قوة وانتعاشاً على مستوى الأداء اللغوي نفسه لا حوله، ومستوى تمثيله لا دراسته؛ فعلى ما كان بين فصحاء العرب ولغتهم من تعاطف، وتَفَاعُل، وتَذَوُّق، فلم يَرْشَح أن أحداً منهم قد خلُص إلى وضع أية قواعد، أو أية معايير موضوعية مجردة، تعين من نحو على وزن القول الفصيح، وقياس مدى الكفاية والإتقان بمحتواه، وتُسَهِّل من نحو آخر على ناشئة العرب، عملية تلقي الفصاحة بدلاً من وكُل مسألتها إلى معايشة السماع، وفطرية التعلُّم.

وعلى رغم ما تحفل به (العربية) من مفاصل لغوية كُلية، وقارّة على أنموذج ثابت، يقرع كل أذن سميعة، ولا تخطئه أدنى عين بصيرة، كمفصل التقسيم الإيقاعي في بنية الشعر بخاصة، ومفاصل الإعراب المطرد، وقوالب الصيغ الجاهزة "الميزان الصرفي"، والجذر الأساسي في بنية (العربية) بعامة، فإن ذلك ونظائره لم يعج كذلك في فصحاء العرب فقهاً لغوياً بأصول عربيتهم، ولا بمظاهر خصائصها، ولو قدراً يسيراً.

وقد لا يَصْعُبُ القول : إن أحوال العرب لم تكن مُهَّيأة بَعْدُ لتنجُم فيهم أنظار الاجتهاد والدرس اللغويين، لا في نظرية العربية، ولا حواليها، مما يتصل بالتفكيك، أو الترتيب، أو التبويب إلى وحدات كبرى وصغرى، و إلى ما، وما لا يصح من القيود

والقواعد، في مؤتلف القول أو مختلفه ؛ لأن ذلك شأن لا يرتقيه العقل البشري، إلاّ بعد تراكمات من المعارف المسبوقة، كي تحصل المذكرة أولاً، ثم يجيء الاجتهاد العقلي والتقسيم الفلسفي ثانياً.

ومعلوم أن عرب الجاهلية كانوا على تنظيم قبائلي بسيط، وحياة اجتماعية قوامها القدرية، والتدريب العشوائي، وبلا وجود لإدارة مركزية ضابطة وموجهة، ولا لديانة قوية هادية ومُحفّزة. وما بيدهم من علوم، كان محصوراً في شيء من : الأنساب، والتأريخ، والتنجيم، والشعر. وكلها ماعدا الشعر لم تكن علوماً بالمعنى الدقيق للعلم، بقدر ما كانت ضروباً من المعرفة اللازمة للرجل (الكامل) يَوْمَذاك.

وحتى الشعر فقد كانت تجذبهم فيه كيفية الصورة القولية، ومدى تجسيدها أو عدم تجسيدها لثلاثية العناصر الخاصة بـــ(الفكرة، والعاطفة، والخيال). وجميعها عناصر مُنْضِجة لفنيّة القول، ولا َتلجُ في مبنى القول ذاته.

وكذلك كان جَرْيُ الحالِ في حِلَق الشعراء التي كانت تنعقد بأذيال أسواق العرب التجارية، حيث يتساجل الشعراء ويتناكفون، بعضهم مع بعضهم الآخر، متقارظين أو متجارحين حول : مَنْ أشعُر العرب؟ وبعبارة أكثر تدقيقاً حول : أيهم نضج فنياً ؟ فاكتملت له العناصر الثلاثة الأنفة، وصح له أن يتقدم على غيره.

وقد يشار في هذا المقام إلى تلك الألقاب الكبيرة، التي كانت تُخلع على الشعراء أو بعض أشعارهم مثل : الفَحْل، والُمحَبِّر، والُمهَلهْل، والبكاءة، لكل من علقمة بن عبدة، وطفيل الغنوي بن ربيعة، والخنساء. ومثل : اليتيمة، والبتارة، والحولية، وسِمط الدهر، لقصائد مختارة لكل من : سويد اليشكري، وحسان بن ثابت، وزهير بن سلمى، وعلقمة بن عبدة.

وعلى سبيل المثال، فإن مطلع القصيدة الموسومة بسِمط الدهر هو :

طحا بكَ قلبُ في الحِسان َطروبُ   بُعَيْدَ شَبابٍ عَصْر حانَ مشيبُ.

ولا شك أن تقويم الشعراء بهذا النحو، إنما يمتاح فكراً نقدياً لا لغوياً، ويصدر عن مرجعية ذوقّية انطباعية لا عن أية جوانب معيارية موضوعية.

على أن طليعة من البدايات الفردية للتفكير اللغوي يمكن تَلَمُّسُها معنى لا نصاً حرفياً، في بعض من حِلَق الشعراء السالف ذكرها، وفي مناكفات التجريح الشعري خاصة؛ فثمة تندُّ خطرات نقدية لغوية لا فنية، بنحو ما أمكن تَصيّده في بضعة النماذج أدناه[8].

* فقد عاب النابغة الذبياني على حسان بن ثابت، بعض تصرفه في دوال الصيغ الصرفية، حين ذكر جمعاً للقلة (جفنات، وأسياف)، موضع جمع للكثرة (جفون، وسيوف) بقوله له : "لقد قلّلْت جَفَنَاتك وأسيافك" وبيت حسان هو :

لنا الجفناتُ الغُر يَلْمَعْن في الضُحى وأسْيافَنا يَقْطُرْن مِنْ نَجْدَة دَما

* وعاب طرفة بن العبد على المسيب بن علس، مناقلته الدلالية بين الصيغ المعجمية، حين أسقط صفة الناقة وهي (الصيعرية) على الجمل، فقال عنه "استنوق الجمل" وبيت طرفة:

وقَدْ أتناسى الهمّ عند احْتِضاره بناجٍ عليه الصَّيْعَرِيَّة مُكْدَم

* ولعل أوضح نظر لغوي قد استوقف شعراء الجاهلية فيما بينهم، قد كان في (الإقواء)، وربما كان ذلك بسبب مما يؤديه من خرق صريح في إعراب القوافي، بنحوه فيما يُذكر عن النابغة وإقوائه الشعري، لما خالف في قصيدة واحدة من روي الكسر المتسلسل إلى روى الضم، فأرسلوا جارية تغني بشعره وتطيل في الإقواء، فانتبه وأصلح شعره وبيت النابغة هو:

زَعَمَ البوارحُ أن رحْلتنا غداً وبذاك خَبَّرنا الغُرابُ الأسودُ

وقد أصلح النابغة إقواءه فقال : "وبذاك تنعابُ الغرابِ الأسودِ". وعن أبي عمرو بن العلاء "فحلان من العرب الشعراء كانا يقويان، النابغة، وبشر بن أبي خازم" (ديوان النابغة، ص 29).

بيد أن الخطرات هذه تبقى مقتضبة في طرحها اللغوي، وجزئية جداً في هندسة البناء العام للعربية، وبعضها مطعون في روايته، مثل حكومة ما بين النابغة وحسان بن ثابت؛ فضلاً عن أنها لا تشي بفكر لغوي طبقاً لمفهوم محدد أو قاعدة لغوية معهودة، ولا تعدو كونها مجرد (تنبيهات على أغاليط الرواة).

وكذلك يصعب التسليم بالظّن الجميل، الذي نزع إليه عالم جليل هو (ابن فارس) حين زعم بوجود علمي (الإعراب، والعروض) في العرب، من قبل "فإن قال قائل : قد تواترت الروايات، بأن أبا الأسود أول من وضع العربية (أي قواعدها، أو الإعراب)، وأن الخليل أول من تكلم في العروض، قيل له : نحن لا ننكر ذلك، بل نقول إن هذين العلمين قد كانا قديماً، وأتت عليها الأيام، وقلاّ في أيدي الناس، ثم جَدَّدهما هذان الإمامان". (الصاحبي، ص 9).

وفي الحق، فالعرب قد عرفوا الإعراب والعروض إنشاءً وأداءً، من خلال كلامهم المعرب، وشعرهم الموزون، وصار ذلك لدى فصحائهم فنًّا ومهارة فيهم. وذلك شيء، لاشك، مختلف عن العلم بصناعتي الإعراب والعروض كعلمين لهما شروط العلم، ومقتضياته. وتالياً يمتد النقاش إلى التفكير اللغوي بصدر الإسلام.

3- التفكير اللغوي في صدر الإسلام :

نزول القرآن المجيد بالعربية حدث هام جداً في مسيرتها التاريخية، قد فعل فعلته فيها، بما لم يفعله كتاب آخر بلغة من لغات البشر. وسلفت بطي ما سبق من صفحات إضاءة على الصلة الوثقى، التي آلت إليها علاقة ما بين القرآن والعربية؛ ديانة بلغة. والاعتناء بهذه الفقرة مركوز حول حركية الفعل اللغوي، التي استحدثت في العربية جراء ذلك.

فالقرآن بوصفه كلمة الله المباشرة، والحقيقة، أخذت تنجذب إليه مختلف فئات المجتمع الإسلامي الجديد، من الفصحاء حتى العوام، ومن العرب حتى العجم ؛ وكلهم يريدون بالقرآن وصلاً، ولكي يتمكنوا هم بأنفسهم من الاتصال بالله بلا واسطة، من

خلال التلاوة المباشرة له، فتقود آياته إلى الله كلَّ من يتمعَّنها هي نفسها، لا معانيها، ولا ترجماتها؛ فترجمة القرآن، كما هو معروف، ليست قرآنا، ولا مشروعية جائزة لمن يتعبد الله بغير القرآن نصّاً.

وباستثناء صنف الناس من العرب الفصحاء، فإن صنفهم من عوام العرب، وكذا العجم مطلقاً، قد كانوا في غاية الطلب، وشدة الافتقار إلى فهم القرآن، ومباحثه.

وكذلك انبعثت حركة مقصودة لذاتها نحو التفقه في العربية، باعتبارها لغة للقرآن، ومفتاحاً لا ثاني له في فهم أحكامه، والوصول إلى معانيه، فضلاً عن امتيازها الاجتماعي كلغة للثقافة الرسمية في مخاطبات الراعي والرعية كليهما؛ فالكفاءة فيها غدت شهادة مهمة، وسبباً قويا نحو إصلاح المعاش، بالحصول على عمل من الأعمال الرسمية في المجتمع الجديد. ونحو إصلاح المعاد، بإحكام الصلة مع القرآن، ومعرفة السنن والفرائض.

وليس بدعاً أن يستقطب القرآن المجيد انتباه العرب إليه، وأن تتمحور حوله طليعة أنظارهم العقلية المختلفة ؛ فمنذ أقدم العصور التي سجلها التاريخ، يمَّم التمَدّن البشري وجهه شطر النصوص العالية التقدير، وجعلوها بؤرة أفكارهم. ففي القرن الرابع قبل الميلاد، وضع (بانيني) نحواً للغة السنسكريتية في ضوء نصوص (القيدا) الكتاب المقدس عند الهندوس. ومثل ذلك وضع في القرن الثاني قبل الميلاد (تراكس) نحواً لليونانية، في ضوء (ملاحم هوميروس) الشهيرة. وكذلك فعل العبران وكذا السريان، فقد أقاموا دراساتهم اللغوية الأولى في ضوء (الكتاب المقدس).[9]

وبخلاف ما كانت عليه الأحوال قبل الإسلام، فلم تنشط حركة الإحياء اللغوية في هذا المقام بجهود من الهوايات الفردية، وإنما برعاية من أهل الحلّ والعقد بدار السياسة الحاكمة؛ الذين نَصّبوا أشياخاً من الصحابة اتّكلوا عليهم في القرآن لتحفيظه،

وفي العربية لتعليمها، واسْتغْلَنوا عن أمكنة خاصة بهذا الهدف، وجَسَّروا الناس، حتى الصبيان والنساء على الإقبال عليها.

* النبي، صلى الله عليه وسلم، حث على العلم "طلب العلم فريضة على كل مسلم ومسلمة". (سنن ابن ماجه 1/81).

* أبو بكر، رضى الله عنه، أوجب في عهده للمرتدين من العرب "عليكم عهد الله وميثاقه، أن تقوموا بالقرآن، وتعلموه أولادكم ونساءكم". (أنساب الأشراف، البلاذري، ص 438).

* عمر رضى الله عنه، بنى بناحية في المسجد رَحْبَة، عرفت بـــ(البطيحاء). لتكون حلقة للتعلم. (موسوعة العقاد، ص 393).

بيد أن واجب النهوض ببسط السيطرة الإدارية المركزية، وبتبليغ دعوة الإسلام، قد جعل الجهد المبذول تجاه موضوع العربية الصرفة، في مرتبة أقل، مقارنة مع خدمات: الإدارة، والديانة؛ فمعظم نفقات بيت المال كانت تنصرف في تلك الفترة المبكرة من عمر الإسلام إلى مشروعات أكثر إلحاحاً مثل : الجند، والعطاء، والقضاء، والحسبة. و لم يعْهَد قبل عصر بني أمية تدخل مباشر من دار الخلافة حول ما يلزم، وما لا يلزم في مجمل حركة التعليم للمعارف المتاحة كلها؛ فكل ذلك كان رهنا باجتهادات أشياخ العلم أنفسهم، وعليهم هم أن يتصرفوا اختياراً أو ردّاً في : وقت التعليم، ومكانه، وموضوعاته، وآليات تنفيذه.[10]

ومن أسى فليس في اليد إلاّ شذرات أخبار، ونُتَفُ تلميحات، عما كان يفعله أشياخ العلم أولئك؛ فهم لم يرثوا عن أسلافهم قبل الإسلام نماذج مسبوقة في صناعة التعليم، و لم تنضج الخبرة بَعْدُ فيهم لدرجة أن تتأصل على منهجية متسقة ومحفوظة، ولا يُعرف أيضاً أن أحداً منهم كان مؤرخاً، أو سعى للتأريخ لعلمه؛ وعليه فحزر المسائل هنا ليس إلاّ حزراً زئبقياً، وعُرضة أن تتعدد فيه الأبعاد والزوايا.

وإذ ما يدع المرء جانباً ذكر من كتبوا الوحي، أو اشتغلوا بمجرد تعليم العربية قراءة وكتابة، فإنها ترشح طبقة معينة تعمقت في قراءة القرآن وعربيته المعجزة. ويرأس هؤلاء : الخلفاء الراشدون، ونفر أمثال : عبد الله بن مسعود، وأبي بن كعب، ومعاذ ابن جبل، وعبادة بن الصامت، وأبي موسى الأشعري، وأبي الدرداء.

على أن طبقة الأشياخ هؤلاء، وإن اتفقت لهم الشهادات بالمهارة، وعلو الباع، لم ينهض أحد منهم إلى وضع مذكرة، ولو بسيطة، في قواعد العربية عامة، أو عربية القرآن خاصة؛ وإنما استمرت الحال فيهم على سنن أسلافهم بمحافل الشعر في الجاهلية، يأخذ أحدهم على الغير سقطَهُ، أو يرد عليه غَلَطَهُ، في ضوء المثـــقافة التي قد يصح وسمها، بمثاقفة (التنبيهات على الغلط أو الغريب)، وكفى.

وعموماً فثمة في عربية القرآن مبحثان بارزان، ويجبهان كل من يعرض لتلاوة القرآن، مخافة الوقوع في شركهما، أو سوء تأويلهما ، وهما: **ضبط القرآن، وغريب القرآن.**

والراجح أنهما أهم عبء استثار حفيظة أشياخ العلم، وتمحورت حولهما الاجتهادات وعنهما تنامى الاهتمام إلى مباحث أوسع في القرآن المجيد، وفي العربية أيضاً، حتى ارتقى الأمر بأَخَرَة المائة الثانية للهجرة إلى بلورة العلوم، ووضع المصنفات المتخصصة في : الفقه، والنحو، واللغة....الخ.

1:3- ضبط القرآن :

تلاوة القرآن المجيد، من أعظم القربات التي حث عليها الله ورسوله.

* في القرآن "فاقرأوا ما تيسر من القرآن"، ق 20/73، "ورتل القرآن ترتيلا"، ق 4/73.

* في الحديث "اقرأوا القرآن، فأنه يأتي يوم القيامة شفيعاً لأصحابه" (صحيح مسلم 553/1) .

* وفي الحديث : "الماهر بالقرآن مع السفرة الكرام البررة" (صحيح مسلم 549/1).

وغير خفي أن هناك ضوابط معينة، وكيفية ثابتة لقراءة القرآن المجيد، وقد نقلت إلينا بأعلى درجات الرواية. وهي المشافهة، بالتلقي المباشر عن المقرئ عن شيخه حتى تنتهي السلسة إلى النبي. ومن المؤكد أنه صلى الله عليه وسلم، قد علّم صحابته القرآن كما تلقاه عن أمين الوحي جبريل، عليه السلام، وقد أتقن نفر منهم القراءة حتى صاروا مرجعية فيها، وبعضهم كان ذا خلابة ومهارة في إعطاء القراءة حَقَّها ومُسْتحقّها، فكان النبي يحث بالتلقي عنهم.

* "خذوا القرآن من أربعة : من عبد الله بن مسعود، وسالم مولى أبي حذيفة، ومعاذ بن جبل، وأبيّ بن كعب". (صحيح البخاري 1385/3).

* وفي الحديث "من سرّه أن يقرأ القرآن غضاً، كما أُنزل فليقرأه على قراءة ابن أم عبد" (سنن ابن ماجه 49/1).

* وفي الحديث "قول رسول الله لأبي بن كعب : " إن الله أمرني أن أقرأ عليك القرآن، قال آلله سماني لك ؟ قال : الله سماك لي" (صحيح مسلم 550/1).

* ولقد عُرف عن سعيد بن العاص بن أمية، "بأنه كان أشبه الصحابة لهجة برسول الله، صلى الله عليه وسلم، وهو الذي أُقيمت عربية القرآن على لسانه". (مختار تفسير القرطبي، ص 539).

لكن ضبط الأداء النطقي بعامة مليء بالجزئيات، والسيطرة التامة على كل الجزئيات لا يكاد أن يَقْوى عليها خواص الناس، بَلْه عوامهم. ومهما بلغت شدة التدقيق في أن يلفظ اللافظ لفظته بما يحاكي اللفظ الأنموذج للقرآن، فإن زلل العثار غير مأمون في الجميع. وكذلك كان من شأن أشياخ الإقراء القرآني، أنهم ساقوا تنبيهاتهم

في هذا الصدد تحت مفهوم (**اللحن**) على معنى الخطأ، وإمالة الكلام عن صوابه، لا على معاني أخر جائزة في كلمة اللحن.[11]

2:3 – اللحن في القرآن :

وقد بلغ من اجتهاد أشياخ الإقراء في موضوع (اللحن)، أنهم رتبوا عليه أحكاماً شرعية، تقوم على مرجعية : التعزير أو التعزيز، والحرام أو الحلال؛ فثمة أجر لمن يجيء بنطق القرآن على صوابه، و ثمة إثم لمن ينعوج به لسانه. وكان ذلك بداية، وأول مظهر من مظاهر التمازج بين التفكير اللغوى والتفكير الفقهي عند العرب.

من حيث إن حفظ (العربية) جعل يوازي حفظ (القرآن)، والغيرة على سلامة (العربية) من (اللحن) صارت على سواء وإيا الغيرة على سلامة (الدين) من البدع. وتدريجياً تسلط التركيز كثيراً على موضوع (اللحن) لا سيما لحن الأعاجم، وضُخِّم خطره، حتى لَعُدَّ عند جمهرة واسعة من علماء العربية التاليين، بأنه سبب، ووراء ولادة أهم علوم العربية التطبيقية وهو علم (النحو).

وتلك نتيجة ليست مطلقة، وجدلية إلى حدّ ما، تبعاً لما يمكن طرحه من مقدمة ههنا. وهل غاية النحو العربي الأولى كانت علاجية، لطرد اللحن، وردّ الخطأ إلى صوابه، أم غذائية لتعليم الصواب، وإكساب القدرة على محاكاته؟ وبالنظر إلى وظيفة النحو العالمية، فيصعب التسليم بأن يكون (اللحن) باعث النحو عند العرب أو عند غيرهم، وإنما باعثه الأساسي في تحقيق المنفعة التربوية، التي يتلاقى عليها جمهور الناس، وهي كشف النظام العام في اللغة، وتعليم ذلك للناشئة من الأبناء أو غيرهم من المحتاجين إليه؛ فأما اللحن فإنما يقع في جوانب ضيقة من اللغة، وأحياناً فردية. واللحن حين يكون كذلك، فلا يُحْسبُ ظاهرة يُتوقف إليها، ولا يستثير الحفيظة، حتى إذا كثرت تفاوضات الألسنة فيه، فعندها يصبح اللحن ظاهرة، ويبتدر التفكير اللغوي في رصده، وتقويم مشروعيته رفضاً له، أو تسامحاً فيه.[12]

وبسبيل إلى معرفة مدققة حول نزعة التفكير اللغوي بصدر الإسلام في موضوع (اللحن)، فيحسن التعريج قليلاً إلى علاقة ما بين العرب واللحن، عرقاً وموضوعاً؛ وعليه يُشار إلى أن اللحن ظاهرة اجتماعية سلوكية، غير مرتبطة بعرق أو لغة، ولا بمثقف أو أميّ، وأساسه في التداخل اللغوي، عندما ينتقل المرء من نسق لغوي، قد ارتاضه، وتمكّن منه،إلى نسق جديد، لم يعتده، وعليه أن يعتاده؛ فههنا تتشكل من عاداته اللغوية الأولى معيارية تُعْسِرعليه العدول إلى سواها، خاصة بعد مرحلة اللدانة اللغوية "الطفولة"، ومن ثم تحدث عملية التهجين، وولادة اللحن. والعرب والعجم في هذا على سواء بسواء.

وكل ما هو من العادات اللغوية المشتركة بين النسقين، فلا يكون محلاً للحن أساساً؛ إذ الاستجابة هنا تكون تلقائية، وضمن المسرب المعتاد؛ وعليه فغير المشترك هو محلة اللحن حسب.

وغير خفي أن نظرية (اللحن) بعامة ذات قيمة إحلالية، مكافئة تكافؤاً سلبياً لنظرية (الاحتجاج)، خطأ مقابل صواب. ونظرية الاحتجاج العربية مُفَصَّلة، كما هو معلوم، وفق مخرجات (العربية)، لا مخرجات (اللهجات)؛ وعليه فالعربية هنا، هي ميدان اللحن فقط. ولا مجال للقول إن العربي يلحن في لهجته،[13] "فهي لغته الأم التي يكتسبها. وتستحكم فيه سليقة، وإذا هفا، أو زلّ لسانه، نبهه المثال الكامن فيه." (اللغة العربية وأبناؤها، نهاد الموسى ص 61).

واللحن طالما يعرض للقرآن المجيد، على رغم ما تناله تلاوته من حقّها ومُستحقها، فهو بسائر (العربية) أشدُّ عرضة، وأكثر فشواً، وقصور الأدلة عن وجود لحن بعربية الأدب الجاهلي مثلاً، ليس نفياً عليها، وإنما ذلك من غَلَق الحيلة إزاءها، ومن غياب تقاليد الثقافة في موضوعها.

والراجح أن اللحن الذي وقع بضبط القرآن المجيد، ومثله أيضاً بعربية صدر الإسلام، لم يكن تبعاً للمنقول والمعقول، من العجم الوافدين، ولا بأوساطهم، بل من

العرب أنفسهم، وفيهم، فأما العجم فهم في تلك الفترة نفر قليلون عدداً، ولم يكونوا قد تخالطوا بالعرب إلاّ تخالطاً سطحياً، والوقت لم يكن بَعْدُ قد هيأ لهم فرصة كافية كي يتعربوا، ويتفاعلوا حضارياً مع العرب، امتداداً منهم في العرب، أو ارتداداً من العرب عليهم، فضلاً عن أن اختلاف الجنس بين العرب والعجم، من شأنه أن يجعل اللحن عند هؤلاء، غيره عند أولئك. وفي كل مستويات اللغة جميعاً[14].

وعلى فرض وجود لحن بعربية العجم، فإنه ما كان ليوقظ حفيظة، ولا ليحمل على غيرة لغوية أو دينية، فالعجمة تغفر لأصحابها لحوناتهم في لغة غير لغتهم الأصلية. ومن البلاء ونقص المروءة، لو غفرت العروبة للعرب لحوناتهم في عربيتهم، أي في العربية الفصيحة، وبالضرورة عربية القرآن المجيد، خاصة لذوي الرياسات والجاه.

وقد ألمعنا بفرش المبحث إلى أن العرب قد راموا منذ الجاهلية، أن يحدّوا من امتداد لهجاتهم اليومية في عربيتهم الأدبية، وسعوا، على الدوام، إلى بقاء عدم التداخل بينهما موجوداً، فمستوى للحياة الاجتماعية العادية اليومية، ومستوى للحياة الاجتماعية الثقافية الجادة. ومع فجر الإسلام تقوّت بالقرآن عربية الأدب على عربية اللهجات، وأزاحتها إلى منطقة الظلّ، وإن لم تَمْحُها. وليس في المقدور محو اللهجات من أية لغة على الأرض أصلاً. ولو أن لهجة ما ترقّت اجتماعياً. وصارت لغة رسمية، فأنها سيَتخَلقُ من رحمها، لا محالة، لهجة أو أكثر للحياة اليومية

وثمة فرض لا يُرى في صوابه شكاً، وهو أن (**الإعراب**) الذي حصته من القرآن والعربية حصة المنطق من العقل، والذي تخففت منه اللهجات، أو هي لم تعرفه ابتداء،[15] يُعَدُّه أبرز خصيصة لغوية غير مشتركة بين المستويين (العربية و اللهجات)، وبالحرى أنه كان، ولم يزل أوضح مَظنة لوقوع اللحن فيه، بل وأبعث مَولدَة للفزع منه على القرآن وسائر العربية. وفي الأثر أن عرب الجاهلية، ما إن استمعوا إلى عربية القرآن المجيد، حتى حار فيها ذوو ألبابهم، وكبار فصحائهم، واعتراهم الانبهار والعجز

عن المعارضة، علم رغم التحدّي الصريح من القرآن لهم : أن يأتوا؛ ولو بسورة من مثله.

* "قل لئن اجتمعت الإنس والجنّ على أن يأتوا بمثل هذا القرآن، لا يأتون بمثله، ولو كان بعضهم لبعض ظهراً،" ق18/17.

ونحسب أن خاصة (الإعراب) السديد الشامل في جميع القرآن، هي أبرز مناقبه اللغوية الباهرة، التي لم يكن للعرب عهد بها، على هذا النحو، من الاتساع والشمولية. وليس من مجانفة الصواب، أن تكون خاصة (الإعراب) هي الحلاوة التي عناها، الوليد بن المغيرة، بوصفه للقرآن.

* "إن له لحلاوة، وإن عليه لطلاوة، وإن أسفله لمغدق، وإن أعلاه لمثمر، وما يقول هذا بشر" (إعجاز القرآن، الباقلاني ص29).

وفي المظنون أن ميزة (الإعراب) في العربية قد كانت ميزة عُلوية قلّ عربي من سلم من اللحن فيها، فالكفاية في تحصيلها لا تحلّ بأحد هبة، ولا بداهة أوسليقة، وإنما تجيء صناعة بالتعلم، وطول الدُربة. وككل صناعة، فثمة فيها ضروب من السداد، وضروب من الخلل أيضاً، وخلل الإعراب هو اللحن فيه. على أنه لا مشاحة بأن صفوة من العرب قد أطاعهم (الإعراب) وتكاملت أوضاعه فيهم، خاصة أمراء الشعر والخطابة قبل الإسلام، وبعده، فهؤلاء قد كانوا أوعية الكلام المعرب، وعواهل الدراية به. ومأثوراتهم المعربة: في الشعر، والخطب، والوصايا، وكتب العهود، لم تهرم، ولم تقبع جامدة في القواميس حتى اليوم، ومازالت مرجعية رفيعة للمحاكاة، وفصل الخطاب. وكثيراً ما يقاس بيانها الكلامي بأسلوب القرآن المجيد؛ تفسيراً لغريبه، أو استشهاداً على بعض مكوناته اللغوية.

وبأية حال فإن ما قد يصدق على مشكل اللحن في القرآن المجيد، ينسحب كذلك على مشكله في سائر العربية، وعليه فسيتواصل النقاش تالياً، دونما عزل للّحن

بأحد هذين المستويين عنه من الآخر. وبأدناه التمثيل، وما إليه من التنبيهات حول الغلط أو الغريب.

3:3- تعزير اللحن:

* في هدي النبوة : "أن رجلاً لحن بحضرة النبي صلى الله عليه وسلم، فقال : أرشدوا أخاكم فقد ضل" (المزهر 396/2).

* ومثله : "أنا من قريش، ونشأت في بني سعد، فأنّى لي اللحن" (مراتب النحويين، أبو الطيب ص 23).

* في توجيه أبي بكر : "لأن أقرأ فأُسْقط أحبُّ إليّ من أن أقرأ فأَلْحن" (البيان والتبيين 262/1).

* في توجيه عمر بن الخطاب : "وكتب إليه عامله على ميسان كتاباً، فلحن في حرف منه، فكتب إليه عمر، أن قنّع كاتبك سوطاً" (البيان والتبيين 217/2).

*وكان عمر، "إذا رأى رجلاً يلجلج في كلامه قال : سبحان الله ! خالق هذا وخالق عمرو بن العاص واحد !! (عيون الأخبار 171/1).

* وينسب إلى عمر قوله : "شر القراءة الهذرمة" (موسوعة العقاد، ص489).

* "وعمر بن الخطاب لما ساوره الشك في قراءة هشام بن حكيم لبعض الآيات من سورة الفرقان فزع، وأخذ بتلابيب الرجل، واختصمه إلى النبي، فأسكته قائلاً : يا عمر "إن هذا القرآن أنزل على سبعة أحرف، فاقرأوا ما تيسر منه" (فتح الباري، ابن حجر 23/9).

ووَدِدْنا لو أن الرواية جادت بحيثيات مشكل الضبط القرآني الذي أفزع عمر هنا ؟! ومثله لو كنّا نعرف ما اللحن الذي عابه الرسول، صلى الله عليه وسلم، على اللاحن بحضرته !!.

* في توجيه عثمان بن عفان : "خطب الناس قائلاً : أنتم عندي مختلفون في القرآن، وتلحنون فيه، فمن نأى عني من الأمصار أشدّ اختلافاً، وأشدّ لحناً، اجتمعوا يا أصحاب محمد، واكتبوا للناس إماماً". (النشر في القراءات، ابن الجزري 97/1).

* في توجيه علي بن أبي طالب : "كان يضرب الحسن والحسين على اللحن، ولا يضربهما على الخطأ" (الجامع في أخلاق الراوي للبغدادي 24/2).

4:3- تعزيز الإعراب:

على أن الأغلب الأعم في مقاومة اللحن، قد كان في العدول عن التعزير إلى التعزيز من خلال الحث على التعرض للقرآن، وكلام الفصحاء الأبيناء.

* في هدي النبوة : "رحم الله رجلاً أصلح من لسانه"، (الجامع لأخلاق الراوي 24/1).

* وكذلك "من قرأ القرآن فأعربه، كان له بكل حرف أعربه عشرون حسنة" (الاتقان 113/1).

* ومثله "أنّ رجلاً سأل النبي، أي علم القرآن أفضل؟ فقال : عربيته" (مقدمتان في علوم القرآن ص 261).

* في توجيه عمر بن الخطاب : "تعلموا العربية فإنها تثبت العقل، وتزيد في المروءة" (عيون الأخبار296/1).

* وعنه "تفقهوا في العربية، وأعربوا القرآن فإنه عربي" (الأمالي للأنباري، ص 24).

* وعنه "تعلموا إعراب القرآن كما تتعلمون حفظه" (الشيخان للبلاذري، ص 235).

*وعنه "تعلموا العربية، فإنها من دينكم" (اقتضاء الصراط لابن تيمية ص207).

* في توجيه أبي بكر الصديق : "نظر إلى رجل يبيع ثوباً، فقال له : أتبيع الثوب؟ فأجابه : لا عافاك الله، فقال له : لقد عُلِّمتم لو تتعلمون، قل، لا، وعافاك الله" (العقد الفريد، 288/2).

* وينسب إلى أبي بكر وعمر قولهما : "لبعض إعراب القرآن، أعجب إلينا من حفظ بعض حروفه" (إيضاح الوقف والابتداء، أبو بكر الأنباري16/1).

وسواء في نصوص التعزير أم التعزيز بأعلاه، فالخطاب فيهما هو خطاب عن وسائل واستراتيجيات في عملية التلقي اللغوية للقرآن المجيد والعربية، وصولاً إلى تحقيق الكفاية في موضوعهما، لكن مثل هذا النمط من المعالجة الفكرية أدخل في الفهم التربوي منه في اللغوي، ولذلك فالنقاش يعدوه إلى مباشرة أمثلة اللحن نفسها.

5:3 – أمثلة اللحن :

باليد بضعة أمثلة من اللحن، هي كل ما أمكن لنا الوقوف عليه من حقبة صدر الإسلام، وكلها من المداخلات المنسوبة إلى عمر بن الخطاب، رضي الله عنه، ولا غرو، فهو معروف بأولياته المشهورة في: اللغة، والدين، والإدارة. والفصاحة فيه من صفات البنية نفسها، من حيث إنه جهوري الصوت، سليم الشفتين في إخراج الأصوات، "ويستطيع أن يخرج الضاد من أي شدقيه شاء". (التحفة البهية، السيوطي ص49).

وتقريباً فالأمثلة مسرودة بأعيانها في المظان اللغوية المختلفة. وبعضها لا يُستبعد فيه طابع الصنعة، لتكون أقرب إلى كونها أمثلة تعليمية منها إلى حوادث حية واقعية، خاصة تلك التي يجيء الحوار فيها شعبياً عادياً، وفكاهياً إلى حد ما، وبلا تدقيق في نسب اللاحن، أو ثقافته. ولكن ذلك لا يسلب الأمثلة غناها في التعبير عن فكرة اللحن فيها. وهو موضوع التمثيل أصلاً.

ومهم أن الأمثلة لا شِركة للعجم فيها، مما يُضعف الحجية المتداولة كثيراً، من ربط اللحن في العربية بقيمة العجمة والعجم.

* سمع عمر أعرابياً يقرأ "إن الله بريء من المشركين ورسولِه"، ق 33/9، بجر رسوله متوهماً عطفه على المشركين. فقال : أو برئ الله من رسوله؟ فأنا أبرأ منه فأزعج ذلك عمر بن الخطاب. وأمر أن لا يقرأ القرآن إلا من يحسن العربية".(صبح الأعشى 168/1).

* سمع عمر أعرابياً يقرأ "لَيَسْجُنُنَّهُ عتّى حين"، ق 35/12، بدل (حتى حين)، فخاصمه عمر، مَنْ أقرأك هذا ؟ قال ابن مسعود، فكتب عمر إلى ابن مسعود، إن الله عزّ وجل أنزل القرآن، وجعله عربياً، فأَقْرِئ الناس بلغة قريش، ولا تُقْرِئْهم بلغة هذيل".(المحتسب، ابن جنى343/1).

* تلقى عمر بن الخطاب كتاباً، من كَاتب لأبي موسى الأشعري، جاء فيه "من أبو موسى" بدل (أبي) فكتب عمر إليه قائلاً : سلام عليك، أما بعد، فاضرب كاتبك سوطاً، وأخِّرْ عطاءه سنة"، (مراتب النحويين ص23).

* قدم رجل إلى عمر بن الخطاب، "وقال له: أَيُظحى بظبي؟ فقال عمر : وما عليك لو قلت : أَيُضْحى بظبي؟ قال الرجل : إنها لغة. قال عمر : انقطع العتاب، ولا يضحى بشيء من الوحش". (المزهر 563/1).

* مَرّ عمر بن الخطاب "على صبية يرمون، فأساءوا الرميّ، فَقَرَعهم، فقالوا : إنا قوم متعلمين، بدل (متعلمون) فأعرض عمر مغاضباً وقال : والله لخطئكم في لحنكم أشدُّ عليّ من خطئكم في رميكم". (إرشاد الأديب 67/1).

* "مَرّ عمر بن الخطاب برجلين يرميان فقال أحدهما للآخر : أَسَبْت، بدل (أصبت)، فقال عمر: سوء اللحن أشد من سوء الرمي" (الشيخان للبلاذري ص200).

وجملة الأمثلة بأعلاه تكشف عن حركة تصحيح لغوية مبتدئة ولا تستظل بمنهجية لغوية بيّـــنة تسعى إلى تحقيق حقائق اللحن، أو إنتاج معرفة علمية عنه. وفي جوهرها تُعد إمتداداً لروح الملحوظات الجزئية التي مارسها شعراء الجاهلية، في مناكفاتهم بعضهم ضد بعضهم الآخر. ومن البين أنها تتوقف إلى أهم مظهرين من

مواضعات اللحن في العربية. وهما : **الأصوات وعلامات الإعراب**، ومثلهما، بحق، مظنة للحن قديماً، ولليوم أيضاً.

لكن من البين كذلك أن ثمة سذاجة، وريح فكاهة في بعض الأمثلة بأعلاه، بنحوه في نتيجة البراءة التي خلص إليها الإعرابي لدى سماعه حركة الكسرة بدل الضمة في كلمة (رسوله)؛ وكأنما معاني الألفاظ معلقة فقط بقرينة العلامة الإعرابية حسب، ولا دور للقرائن الأخرى كالسياق، والموقعية ونحوهما. ومثل ذلك قد يقال في الإبدال الصوتي من الصاد المطبقة إلى نظيرها المرقق وهو السين، فالأصوات المطبقة ميزة أساسية في العربية ولهجات معاً، والإبدال من (أصبت إلى أسبت) يؤدي إلى ولادة مفردة مرفوضة بالعربية إلاّ في رطانة العجم. ومن الصعب تصور الرجلين اللذين مر بهما عمر ابن الخطاب كانا من العجم، فبقي أن طابع الصنعة غير مستبعد في المثالين هنا، وأما بقية الأمثلة فبطيات مضمونها صحة منطوقها. واللحن في مقامها مسموع في العرب لليوم، مثل الإبدال الصوتي بين الحاء والعين، والضاد والظاء في (حق : عق، يضحى : يظحى) ومثل الإنابة في علامة الإعراب، في الأسماء الخمسة، وجمع المذكر السالم، باستعمال علامة واحدة، بدل ثلاث العلامات في (أبو) عوض (أبي وأبا)، وثنائيتهما في (متعلمين) عوض (متعلمون). ولا نكران أن اللحن ههنا بأثر من الازدواج اللغوي بين العربية ولهجاتها، ولو أن المقام مقام لهجات، لكانت الأمثلة من هذا القبيل ذات مشروعية، و لم توصف باللحن.

6:3- غريب القرآن :

غريب القرآن هو الوجه الآخر الذي تعلّقه التفكير اللغوي بصدر الإسلام، بعد وجه (ضبط القرآن)، وبرز الاهتمام به من حقيقة وجود مفردات بالقرآن المجيد، لم تدر بمسامع العرب من قبل، أو أنها اعتاص عليهم أمرها، فأدى ذلك إلى طلبها في ذخائرهم، من الأدب الجاهلي والشعر خاصة؛ وبذلك انفتح جسر بين لغة القرآن ولغة

الشعر، ومن ثم انفتح مُشكل اقتضته لغة الشعر نفسها، فكانت حاجة لفهم معنى القرآن، وحاجة لفهم معنى الشعر، بيد أن الاجتهاد هنا كان كذلك سطحياً جداً، ولم يجاوز حدّ المقابلة بين المفردات ؛ بإثبات اللفظ الغريب من القرآن بالشعر، مما أدى لا حقاً إلى قيام جدلية حول صحة الاحتجاج على القرآن بالشعر أم العكس.

* في الحديث " إذا تعاجم شيء من القرآن، فانظروه في الشعر فإن الشعر عربي" (الإتقان 119/1).

* وفي الحديث "أعربوا القرآن والتمسوا غرائبه في الشعر" (الإتقان 113/1).

* وعن عمر بن الخطاب أنه كان لا يفهم معنى "أو يأخذهم على تخّوف"، ق 47/16 حتى وقف به فتى فقال : إن أبي يتخوّفني حقي "فقال عمر "الله أكبر" أو يأخذهم على تخوّف، أي على تنقص لهم. وفي رواية أن شيخاً قال هذه لغتنا : التخوّف التنقص، فقال عمر، هل تعرف العرب ذلك في أشعارهم؟ قال : نعم، قال : شاعرنا أبو كبير الهذلي يصف ناقته :-

تخوّف الرحل منها تامكاً قرداً   كما تخّوف عود النبعة السفن

(البرهان، الزركشي295/1).

* وروي عن عمر أنه التبس عليه معنى (الحرج) فقال : ما الحرجة فيكم ؟ ابغوا إلي أعرابياً واجعلوه من بني كنانة مدلجياً، فأُتي براع من بني مدلج فقال: ما الحرجة فيكم؟. قال: الشجرة لا تصل إليها راعية ولا وحشية، فقال عمر: فكذلك قلب الكافر، لا تصل إليه المعرفة ولا الرغبة في الإسلام". (مقدمتان في علوم القرآن ص187).

* وقد كان ابن عباس، رضي الله عنهما، أبرع من مَرَس في تفسير غريب القرآن بالشعر. ومسائل نافع ابن الأزرق له عن مواضع من القرآن، واستشهاده في كل جواب ببيت من الشعر مشهورة جداً.[16].

ومن حيث إن مبحث (المعنى) بعامة حمّال أوجه، والضوابط فيه ليست شكلية بنحو ما هي في مبحث (الإعراب)، فقد كان ثمةَ تهيُّب من التعرض لغريب القرآن.

وروح التعزير القوية التي كانت تُحيق بغالط الإعراب،جعلت تقابلها ههنا،أي في مقام الغريب، روح شديدة الإحتراز، تفضل السكوت على إبداء الرأي،حتى من لدن علماء الفقه، كأبي بكر وعمر.

* "سُئل أبو بكر عن "وفاكهة وأبا"، ق 31/80 فقال : أي سماء تُظلني وأي أرض تُقلّني، إذا أنا قلت في كلام الله ما لا أعلم"! (التحبير، السيوطي ص 199).

* "وقرأ عمر بن الخطاب سورة عبس فلما بلغ "وفاكهة وأبا"، ق7/80" قال : الفاكهة قد عرفناها، فما الأب ؟ ثم قال : لعمرك يا ابن الخطاب، إن هذا لهو التكلّف. وروي عنه أنه قال : ما أمرنا بهذا، كل من عند ربنا". (البرهان 372/1).

صفوة البحث :

وبآية ما سلف كله، يظهر أن مرحلة التفكير اللغوي، التي تحمل الثراء في التصورات والمفاهيم لم تبدأ في العرب إلى نهاية صدر الإسلام بَعْدُ. وليس ثمة أزيد من خطرات انطباعية مقتضبة، ومرسلة هنا أو هناك في مجلس من المجالس، ولا ترقى إلى حدّ كونها مقدمة أو رسالة في بابها. وفي مجملها كانت مجرد حركة تصحيح مبتدئة، وذات لون ثقافي واحد، يصح فيه أنه (ثقافة التنبيه على الغلط أو الغريب) حسب. على أنها ذات قيمة وأهمية، فهي التي خطت، بشكل جنيني، أصول النظام في مجمل حركة الاحتراف اللغوي لا حقاً، وصيرته ذا حرمة قارة، يصعب جداً مجاوزتها؛ وذلك أنها ربطت الثقافة العربية الرسمية، بالمكونات البنيوية للقرآن والأدب القديم ليس إلا هما.

وعند هذا الحّد، يصل المبحث إلى مداه وعساها تتهيأ فرصة ثانية، فَتَسْتَكْمَلُ حلقة أخرى من حلقات التفكير اللغوي العربي إلى ما قبل مرحلة التقعيد وظهور المصنفات اللغوية (**والله الموفق**).

إحالات البحث

(1) انظر في نسب العرب؛ ابن سعد : الطبقات الكبرى 1/ 50، المسعودي : مروج الذهب43/1، الأقطش: حول حقيقة العربية الفصحى، مقالة بمجلة نزوي، عُمان، ع، 2 /2003م.

(2) انظر في موضوع الاحتجاج اللغوي ؛ الجاحظ : البيان والتبيين، 184/1، السيوطي: الاقتراح ص26.

(3) انظر في التباين بلهجات العرب؛ أحمد الجندي: اللهجات العربية في التراث 711/2 عبد الرحمن أيوب : العربية ولهجاتها ص43، رابين : اللهجات العربية ص169.

(4)انظر في بداية العربية؛ بروكلمان : تاريخ الأدب العربي 123/2، شوقي ضيف : العصر الجاهلي ص131، الأقطش : المرجع السابق نفسه.

(5)انظر في وحدة عربية الأدب الجاهلي ؛ طه حسين : في الأدب الجاهلي ص94، الأقطش : المرجع السابق نفسه.

(6) انظر في موضوع الكتابة عند العرب؛ ناصر الدين الأسد : مصادر الشعر الجاهلي ص 61.

(7)انظر في مصطلح الفصحى؛ رابين : اللهجات العربية الغربية، ص47، الأقطش : المرجع السابق نفسه.

(8)انظر في ألقاب الشعراء. ومناكفاقم اللغوية ؛ عبدالعزيز عتيق : تاريخ النقد الأدبي ص21، طه أحمد إبراهيم : تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص19.

(9) انظر في علاقة الدين بالفكر اللغوي؛ ميلكاإفيتش : اتجاهات البحث اللساني، ص27 محمود جاد الرب : علم اللغة ص26، أحمد مختار عمر : البحث اللغوي عند العرب ص80، تمام حسان : الأصول ص103.

(10) انظر في سياسة التعليم عند الراشدين؛ الجاحظ : العثمانية ص88، ابن الأثير : أُسْد الغابة 106/3، السيوطي: التحفة البهية ص49.

(11) انظر في تأصيل مفهوم اللحن؛ عبد العزيز مطر : لحن العامة ص23.

(12) انظر في صلة النحو باللحن؛ السيرافي : أخبار النحويين البصريين ص18، الزبيدي : طبقات النحويين واللغويين ص15، محمد الطنطاوي: نشأة النحو ص 6، سعيد الأفغاني : من تاريخ النحو ص8، طلال علامة : تطور النحو العربي ص29، وانظر بإزاء ذلك؛ اللحن والعجمة عند؛ عمر عكاشة : نظم العربية للناطقين بغيرها ص42.

(13) انظر في اللحن واللغة الأم؛ نهاد الموسى : اللغة العربية وأبناؤها ص61، عمر عكاشة : نظم العربية لناطقين بغيرها ص42.

(14) انظر في اللحن والعجمة؛ عمر عكاشة: المرجع السابق نفسه،الأقطش : اللحن في الأصوات العربية على ألسنة العجم بالبصرة، م. أبحاث اليرموك 1998/1، ص 48.

(15) انظر في صلة ما بين العربية والإعراب؛ يوهان فك : العربية ص3، عبد المجيد عابدين : المدخل إلى دراسة النحو العربي ص 33، إبراهيم السامرائي : فقه اللغة المقارن ص117، إبراهيم أنيس : من أسرار اللغة ص 143، رمضان عبد التواب: فصول في فقه اللغة ص327.

(16) انظر في مسائل نافع ابن الأزرق؛ السيوطي: الإتقان 120/1.

جريدة المراجع

(1) ابن الأثير، الجزري : أسْـد الغابة في معرفة الصحابة، المكتبة الإسلامية، د. ت.

(2) ابن سعد : الطبقات الكبرى، دار صادر، بيروت، 1960م.

(3) الأسد، ناصر الدين : مصادر الشعر الجاهلي، دار الجيل، بيروت.

(4) الأفغاني، سعد : من تاريخ النحو، دار الفكر، بيروت،1963م.

(5) الأقطش، عبدالحميد : اللحن في الأصوات العربية على ألسنة العجم القدامى، مجلة أبحاث اليرموك 1988/1م، وحول حقيقة العربية الفصحى، مجلة نزوي، عمان، 2002 م.

(6) أيوب، عبدالرحمن : العربية ولهجاتها، معهد البحوث العربية، القاهرة 1968م

(7) الباقلاني، أبو بكر : إعجاز القرآن، تح، محمد خفاجي، دار الجيل،بيروت.

(8) بروكلمان، كارل : تاريخ الأدب العربي، تح، عبدالحليم النجار، دار المعارف، مصر.

(9) الجاحظ، أبو عمرو : البيان والتبيين، تح، عبدالسلام هارون، الخانجي، القاهرة، 1968 م.

(10) الجندي، أحمد : اللهجات العربية في التراث، الدار العربية، تونس،1978م

(11) حسان،تمام : الأصول، الهيئة المصرية، القاهرة، 1982 م.

(12) حسين، طه : في الأدب الجاهلي، دار المعرف، مصر، 1968 م.

(13) رابين، حايم : اللهجات العربية القديمة، تر. عبدالرحمن أيوب، الجامعة، الكويت، 1986 م.

(14) الزبيدي، أبو بكر : طبقات النحويين واللغويين، تح، محمد أبو الفضل، دار المعرف، مصر.

(15) السامرائي، إبراهيم : فقه اللغة المقارن، دار العلم، بيروت، 1968م
(16) السيوطي، جلال : الاقتراح، تح، أحمد محمد قاسم، السعادة، القاهرة، 1976م، والتحفة البهية والطرفة الشهية، دار العلم، بيروت، لبنان.
(17) السيرافي، أبو سعيد : أخبار النحويين البصريين، تح، خفاجي والزيني، القاهرة، 1955م.
(18) ضيف، شوقي : العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر.
(19) الطنطاوي، محمد : نشأة النحو، دار المعارف، مصر، 1973م.
(20) عابدين، عبد المجيد: المدخل إلى دراسة النحو العربي، الشبكتي بالأزهر، 1950م.
(21) عبد التواب، رمضان : فصول في فقه العربية، دار المسلم، القاهرة، 1979م.
(22) عتيق، عبدالعزيز : تاريخ النقد الأدبي، دار النهضة، بيروت،1974م.
(23) عكاشة، عمر: نظم العربية للناطقين بغيرها، أطروحة دكتوراه، الأردنية، 2001م.
(24) فك، يوهان : العربية، تر، النجار، القاهرة، 1951م.
(25) مطر، عبدالعزيز : لحن العامة، دار المعارف، القاهرة، 1981م.
(26) موسى، نهاد : اللغة العربية وأبناؤها، عمان، الأردن، 1990م.
(27) ميلكا، افيتش : اتجاهات البحث اللساني، تر، سعد مصلوح، وفاء كامل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.

* توثيق النصوص النقلية، قد ذكر بطيها، في ثنايا البحث، وهي عديدة.

الهمز بين التحقيق والتخفيف
في القراءات القرآنية

أ. محي الدين سالم

أستاذ مكلف بالدروس بقسم اللغة العربية وآدابها.

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ الجزائر

توطئـــة :

1 ـ مخرج الهمزة وصفاتهـــا :

الهمزة هي أحد حروف العربية الصحيحة، مخرجها الحنجرة بأقصى الحلق عند المزمار،[1] فهي لذلك أبعد حروف العربية مخرجا على الإطلاق، ثم تليها الهاء.

كان سيبويه يذهب إلى أن الهمزة هي أحد أحرف ثلاثة تخرج من أقصى الحلق هي: الهمزة والهاء والألف،[2] وقد نص على ذلك ابن جني في سر صناعة الإعراب وذكر أن أبا الحسن الأخفش (سعيد بن مسعدة) كان يذهب إلى أن الهمزة أبعد ثم تليها الهاء مع الألف،[3] وعند ابن الجزري أن الحلق تشمل ثلاثة مخارج لسبعة أحرف، فمن أقصاها الهمزة والألف والهاء، ومن وسطها العين والحاء، ومن أدناها الغين والخاء.[4] وعنده في موضع آخر أن أقصى الحلق للهمزة والهاء «قيل على مرتبة واحدة وقيل الهمزة أول».[5]

إن الهمزة صوت مجهور شديد عند علماء العربية القدماء وعند علماء القراءات كذلك.[6] غير أن الدارسين المحدثين يميلون إلى أنها صوت مهموس على عكس ما ذهب إليه القدماء، ذلك أن همس صوت الهمزة إنّما هو متأتٍّ «من أن إقفال الأوتار الصوتية معه لا يسمح بوجود الجهر في النطق».[7] وذهب الدكتور إبراهيم أنيس إلى أن الهمزة «صوت شديد لا هو بالمجهور ولا بالمهموس».[8]

ويذكر الدكتور تمام حسان أنه قد لايكون إقفال الأوتار الصوتية في نطقها تامّا، وذلك في حالة تسهيل النطق بها، حيث يكون إقفال الأوتار الصوتية تقريبا فيؤدي ذلك إلى الجهر بصوت الهمزة.[9]

إن ما يمكن أن نستخلصه من هذا الاختلاف في الرأي ثلاثة أشياء:

أ ـ أنّ الهمزة كحرف هي همزات في النطق.

ب ـ أن حكم العلماء القدماء من اللغويين والقراء على أن الهمزة صوت مجهور قد استندوا فيه إلى نطق بعض العرب خاصة من الحجازيين أو القرشيين الذين كانوا يميلون إلى تخفيف الهمز.

جـ ـ أن قول الدارسين إن الهمزة صوت مهموس حكم يخص الهمزة المحققة على اعتبار أن التحقيق عندهم هو الأصل.

إن كون صوت الهمزة أبعد الحروف مخرجًا، وكذا انحباس الهواء عند نطقه انحباسا تاما يتلوه انفجار فجائي، كل ذلك جعله أشق الحروف وأصعبها، وهي قضيـــة عرض لها علماء العربية والقراء قديما، والدارسون المحدثون على السواء، من ذلك ما نسب إلى سيبوية من أنّ الهمزة «نبرة في الصدر تخرج باجتهاد».[10] وقال مكي بن أبي طالب القيسي: إن الهمزة صوت «صعب على اللافظ به بخلاف سائر الحروف».[11]

لقد أدى الجهد المبذول في النطق بالهمزة محققة إلى أن سلك العرب في نطقها مذاهب شتى. وهذا جدول ـ بما ورد في قراءات السبعة للهمز من النصف الأول من القرآن الكريم ـ يوضح مجمل هذه المذاهب وكلها لغات، وسوف يتلوه بسط لعلل ذلك.

2 - ما اختلف في قراءته من الهمز: جدول رقم -1-

التسلسلي للحرف المختلف فيه	القراءة: كيفيتها	القراءة: مَنْ قرأ بها من السبعة	السورة	الآية
01	يؤمنون ← بتحقيق الهمزة	نافع وابن كثير وعاصم وابن عامر وحمزة والكسائي	البقرة	03
	يومنون ← بإبدال الهمزة واوا	أبو عمرو بن العلاء		
02	أ أنذرتهم ← بتحقيق الهمزتين	عاصم وحمزة والكسائي وابن عامر	البقرة	06
	ءاآنذرتهم ← بمد الأولى وتسهيل الثانية	نافع وابن كثير وأبو عمرو		
03	مستهزئون ← بتحقيق الهمزة	نافع وابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وعاصم والكسائي	البقرة	14
	مستهزيون ← بتسهيل الهمزة	حمزة		

04	شيء ← بتحقيق الهمزة	نافع وابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وعاصم والكسائي	البقرة	20
	شيْء ← بتحقيق الهمزة مع سكتة على الياء	حمزة		
05	أنبئهم ← بتحقيق الهمزتين	نافع وابن كثير وأبو عمرو وعاصم وحمزة والكسائي	البقرة	33
	أنبيهم ← بإبدال الثانية ياء	ابن عامر (في رواية)[12]		
06	بارئِكم ← بتحقيق الهمزة مكسورة	نافع وابن كثير وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي	البقرة	54
	بارئْكم ← بتحقيق الهمزة ساكنة	أبو عمرو		
07	النّبيئين ← بتحقيق الهمزة	نافع	البقرة البقرة	54 61
	النبيّين ← بإبدال الهمزة ياء	ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي		
08	الصابئين + الصابئون ← بتحقيق الهمزة	ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي	البقرة + المائدة	62 69
	الصابين + الصابون ← بحذف الهمزة	نافع		
09	هُزُؤًا ← بتحقيق الهمزة	ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر والكسائي ونافع	البقرة	67
	هزُوًا ← بإبدال الهمزة واوًا	حمزة (في الواقف)[13] وعاصم (في رواية حفص)		
10	جبرائيل وميكائيل ← بهمزة محققة بعدها ياء في الأولى والثانية	حمزة والكسائي	البقرة	98
	جبرئل ومكائيل ← بالهمزة لكن من غير ياء في الأولى وبالياء في الثانية	عاصم		
	جَبْريلَ وميكائيل ←الأولى بحذف الهمزة وفتح الجيم والثانية بهمزة بعدها ياء	ابن كثير		
	جبْريل وميكائِل ← الأولى بحذف الهمزة والثانية بهمزة من غير ياء	نافع		
	جبريل وميكال ← الأولى بحذف الهمزة والثانية بحذف الهمزة والياء	أبو عمر		

	جبريل وميكائيل ← الأولى بحذف الهمزة وكسر الجيم والثانية بهمزة بعدها ياء	ابن عامر		
11	نَنسأها ← بتحقيق الهمزة وفتح النون الأولى	ابن كثير وأبو عمرو	البقرة	106
	نُنسِهَا ← بحذف الهمزة وضم النون الأولى وكسر السين	نافع وعاصم وحمزة والكسائي وابن عامر		
12	لئلاّ ← بتحقيق الهمزة	ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي	البقرة	150
	لِيَلاّ ← بإبدال الهمزة ياء	نافع		
13	الذي اؤْتُمِنَ ← بتحقيق الهمزة ساكنة	ابن كثير وأبو عمرو ونافع وابن عامر والكسائي	البقرة	283
	الذي اؤُتُمِنَ ← بإشمام الهمزة الضم	عاصم وحمزة		
14	هاأَنْتُمْ ← بمد الهاء وتحقيق الهمزة	عاصم وابن عامر وحمزة والكسائي	آل عمران	66
	هأنتم ← بقصر الهاء وتحقيق الهمزة	ابن كثير		
	هاآنتم ← بمد الهاء وتسهيل الهمزة	نافع وأبو عمرو		
15	واسألوا الله ← بتحقيق الهمزة	نافع وأبو عمرو وعاصم وابن عامر وحمزة	النساء	32
	وسلوا الله← بحذف الهمزة ونقل حركتها إلى السين	ابن كثير والكسائي		
16	أرأيتكُم + أرأيتُم + أرأيتَ: بتحقيق الهمزة	ابن كثير وأبو عمرو وعاصم	الأنعام + الكهف	+40 46 63
	أرايتكم + أرايتم + أرايت: بإبدال الهمزة ألفا	نافع		
	أريتكم + أريتُم + أريْتَ: بحذف الهمزة	الكسائي		
17	معائش ← بهمزة محققة	نافع	الأعراف	10
	معايِش ← بالياء	ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي		
18	أرجئْهُ ← بتحقيق الهمزة وضم الهاء	ابن كثير وأبو عمرو وعاصم (في رواية أبي بكر)	الأعراف	111
	أرجئْهِ ← بتحقيق الهمزة وكسر الهاء	ابن عامر		
	أرجِه[14] ← بحذف الهمزة	نافع وحمزة والكسائي وعاصم (في رواية حفص)		

الرقم	القراءة	القارئ	السورة	الآية
19	بَئِيسٍ ← بهمزة محققة بعدها ياء مد	ابن كثير وأبو عمرو وحمزة والكسائي ونافع (في رواية أبي قُرّة)[15] وعاصم (في رواية حفص)	الأعراف	165
	بَيْئَسٍ ← بهمزة محققة قبلها ياء ساكنة	عاصم (في رواية أبي بكر)		
	بِئْسٍ ← بهمزة ساكنة محققة من غير ياء	ابن عامر		
	بَيْسٍ ← بياء ساكنة من غير همزة	نافع (في رواية خارجة)[16]		
	بِيسٍ ← بياء مد من غير همزة	نافع (في رواية أخرى)[17]		
20	أئمة ← بهمزتين محققتين	عاصم وابن عامر وحمزة والكسائي	التوبة	12
	أيِمّة ← بقلب الهمزة الثانية ياء	ابن كثير ونافع وأبو عمرو		
21	يُضاهئون ← بتحقيق الهمزة	عاصم	التوبة	30
	يضاهون ← بحذف الهمزة	ابن كثير ونافع وأبو عمرو وابن عامر وحمزة والكسائي		
22	النّسيءُ ← بتحقيق الهمزة	نافع وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي	التوبة	37
	النّسيُّ ← بقلب الهمزة ياء	ابن كثير[18]		
23	ضِئَاءً ← بهمزتين محققتين	ابن كثير	يونس	05
	ضِيَاءً ← بقلب الهمزة الأولى ياء	نافع وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي		
24	آلآن ← بهمزتين ممدودتين محققتين	ابن كثير وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة والكسائي	يونس	51
	آلان ← بحذف الهمزة الثانية	نافع		
25	تبوّءا ← بتحقيق الهمزة في الوقف	ابن كثير ونافع وأبوعمر وابن عامر والكسائي وعاصم في رواية أبي بكر	يونس	87
	تَبَوّ-ا ← بتسهيل الهمزة في الوقف	حمزة		
	تَبَوّيَا ← بقلب الهمزة ياء في الوقف	عاصم (في رواية حفص)		
26	الذِّئْبُ ← بتحقيق الهمزة	ابن كثير ونافع وأبو عمرو وابن عامر وعاصم وحمزة	يونس	14
	الذِّيبُ ← بقلب الهمزة ياء	الكسائي		
27	شُرَكائي ← بتحقيق الهمزة	السّبعة	النحل	27
	شُرَكَايَ ← بحذف الهمزة	ابن كثير (في رواية البزّي)		

28	أئذا .. أئنّا ← بتحقيق الهمزتين في الأولى والثانية	عاصم وحمزة	الإسراء	49
	أئذا .. إنّا ← بحذف الهمزة الأولى من الثانية	الكسائي		
	إذا .. أئنّا ← بحذف الهمزة الأولى من الأولى	ابن عامر		
	أيذا .. أينّا ← بقلب الهمزة، الثانية ياء في الأولى والثانية	ابن كثير		
	أيذا .. إنّا ← بقلب الهمز الثانية ياء في الأولى وحذف الثانية في الثانية	نافع		
	آيذا .. آينّا ← بحذف الهمزة الأولى في الكلمتين وقلب الثانية فيهما ياء	أبو عمرو		
29	يأجوجَ ومأجوجَ ← بهمزتين محققتين	عاصم	الكهف	94
	ياجوجَ وماجوجَ ← غير مهموزتين	ابن كثير ونافع وأبو عمرو وابن عامر وحمزة والكسائي		

المبحث الأول : تحقيق الهمزة

أولا : التحقيق هو اختيار للأفصح الغالب :

إن التحقيق مصدر من حقق تحقيقا، إذا أتى بالشيء على حقه من غير زيادة فيه ولا نقصان منه.[19]

وتحقيق الهمزة يكون بنطقها منبورة دون تخفيف، كيفما كانت درجة التخفيف. وذلك ما نجده ثابتا مؤكدا في جميع الأحرف التسعة والعشرين المشار إليها في الجدول (رقم 1) أعلاه، وهو ما يعني أن ذلك هو **الأصل في** الهمزة، وأن مَنْ قرأ بالتحقيق قد **اختار الأفصح** من لغات العرب. والظاهر أن تحقيق الهمز ظاهرة عامة، لها حضور في مختلف البيئات العربية شرقيّها وغربيّها، ذلك أن بعض العرب في مختلف البيئات كان يميل إلى تحقيق الهمز، وكان بعضهم الآخر، في البيئات نفسها،

يميل إلى ترك التحقيق. نعم قد يكون التميميون وأهل نجد عامة أكثر تحقيقا للهمز، وهو ما يشير إليه كثير من الدارسين بناء على ما توفر من معلومات في ذلك،[20] ولكن ذلك لا يعني أبدًا أن بعض الحجازيين لا يحقق الهمز، وذلك نتيجة شيوع التحقيق وانتشاره بين العرب عامة، حيث أصبحت «العربية الفصحى لغة الشعر ومواقف الجدّ من القول تحقق الهمزة متأثرة في ذلك بلهجة بني تميـــم»،[21] وهو ما يعني أن «**النطق الفصيح** استعار التزام الهمز في الكلام من لهجة تميم».[22] وهو أمر يؤكد عليه بعض الدارسين بالقول: «حين شعر الحجازيون بميزة هذا التحقيق وأثره على رقي اللغة وفصاحتها استعاروه من تميم فامتصته لهجتهم».[23]

إن تحقيق الهمزة غالب على تخفيفها في قراءة القرآن والنظرة الفاحصة المدققة في الجدول السابق تبيّن لنا بجلاء أن معظم القراء يميلون إلى التحقيق، والجدول الآتي بالأحرف السابقة يوضح بدقة مَنْ كان يميل للتحقيق من القراء السّبعة ممن كان يخفف. وقد جعلنا هذه العلامة (×) دليلا على التحقيق الكلي في الحرف، وأشرنا بهذه العلامة (\) إما إلى التحقيق الجزئي، ونعني به تحقيق همزة وتخفيف أخرى إذا كانتا تنتميان إلى حرف واحد، في الموضع الواحد كما هو الحال بالنسبة للحرفين الحاملين للرقمين: 10 و28، وإما أن تلك العلامة (\) دليل على أن إحدى الروايتين المشهورتين عن القارئ قد وردت بالتحقيق والأخرى بالتخفيف، وقد تركنا ماعدا التحقيق، أي جميع صور التخفيف بدون الإشارة إليه برمز معيّن.

جدول رقم (2)

رقم الحرف	ابن كثير	نافع	أبو عمرو	عاصم	ابن عامر	حمزة	الكسائي
1	×	×		×	×	×	×
2				×	×	×	×
3	×	×	×	×	×		×
4	×	\	×	×	×	×	×
5	×	×	×	×		×	×

×	×	×	×	×	×	×	[24] 6
					×		7
×	×	×	×	×		×	8
×		×	\	×	×	×	9
×	×	\	×		\	\	10
				×		×	11
×	×	×	×	×		×	12
×		×		×	×	×	13
×	×	×	×	×		×	14
	×	×	×	×	×		15
	×	×	×	×		×	16
					×		17
		×	\	×		×	18
×	×	×	×	×		×	19
×	×	×	×				20
			×				21
×	×	×	×	×	×		22
						×	23
×	×	×	×	×		×	24
×		×	\	×	×	×	25
	×	×	×	×	×	×	26
×	×	×	×	×	×	\	27
\	×	\	×				28
			×				29

مجموع نقاط التحقيق	19	14	18	22,5	21	18	18,5

إن أهم ما نخرج به من قراءة في هذا الجدول (رقم2) يتمثل في ما يلي:

1 ـ بلغت أصوات أو نقاط التحقيق والتخفيف معا عند كل القراء السبعة ثلاث ومائتيْ (203) نقطة، وهو مجموع نقاط التحقيق والتخفيف للهمز مما اختلف فيه في النصف الأول من القرآن الكريم، أي في التسعة والعشرين (29) حرفا المشار إليها في الجدول (رقم1).

2 ـ بلغ عدد نقاط التحقيق وإحدى وثلاثين ومائة (131) نقطة، وهو ما نِسْبَتُهُ 64,532%. وبلغ عدد نقاط التخفيف اثنتيْن وسبعين (72) نقطة، وهو ما نسبته 35,467%. وهذا يعني أن نسبة التحقيق إلى نسبة التخفيف قد شارفت على الضعف تقريبا في مجموع الأحرف المذكورة.

3 ـ نسبة التحقيق عند كل قارئ من السبعة هي أعلى من نسبة التخفيف عنده، عدا الإمام "نافع" فإن نسبة التحقيق عنده أقل بقليل من نسبة التخفيف، إذ نجده قد حقق 14 همزة من مجموع 29 همزة. وحقق ابن كثير 19 همزة من المجموع نفسه، وحقق أبو عمرو 18، وعاصم 22,5، وابن عامر 21، وحمزة 18، والكسائي 18,5.

4 ـ نسبة التحقيق عند عبد الله بن كثير، إمام أهل مكة، حاضرة الحجازيين القرشيّين ـ وهم الذين ينسب إليهم التخفيف[25] ـ أعلى من نسبة التخفيف عنده، حيث بلغت 65,517%، ولم يجاوزها سوى نسبة تحقيق "عاصم" (77,586%)، و"ابن عامر" (72,413%). وهذا يعني أن تحقيق الهمزة في قراءة القرآن غير مرتبط بلهجة عربية معينة، بقدر ما هو **مرتبط بالأثر المسموع المختار أولا، وبالأصل الأفصح ثانيا**.

إنّ نسبة تحقيق الهمز في قراءة "نافع" إمام أهل المدينة ـ على الرغم من كونها أقل من نسبة التخفيف عنده (48,275%) ـ لم تبلغ حدّا كبيرا من التدنّي ذا بال يجعل نافعا متميّزا عن بقية القراء.

5 ـ نسبة تحقيق الهمز عند أبي عمرو بن العلاء لم تكن أعلى من نسب التحقيق عند القراء الآخرين **عدا "نافع"**، وذلك على الرغم من أنه يُنسب إلى **قبيلة تميم** التي يُنْسب إليها تحقيق الهمز، والتي يقال إنه كان لها «أثر عميق في ثقافة أبي عمرو واتجاهه في قراءته»،[26] فقد بلغت نسبة تحقيق للهمز في الأحرف المذكورة 62,068%، وهي نسبة مساوية لنسبة تحقيق الإمام "حمزة"، وهي أدنى من نسبة التحقيق عند كل من "عاصم" (77,586%)، و"ابن عامر" (72,413%) و"ابن كثير" (65,517%). وهذا يعني أن معظم القراء كانوا أكثر تحقيقا للهمز منه، إذ لم يكن أقل تحقيق منه غير نافع (48,275%).

هذه ملاحظات هامة حول تحقيق الهمز في الأحرف المذكورة، وهي إن دلت على شيء، إنما تدل على أن هذا التحقيق لم يكن ميزة خاصة عند بعض القراء دون البعض الآخر منهم. وهو إن غلب عند معظمهم على التخفيف، إنما كان ذلك لاعتبارات موضوعية.

ثانيا : علل أخرى :

أ – **كون تحقيق الهمز هو الأصل**، وهو بالتالي أولى من التخفيف متى لم يكن ذلك مؤديا إلى حدوث خلل صوتي أو عيب لغوي آخر مما يجعل التخفيف أولى منه، يستوي في ذلك الهمز المفرد مثل الحرف رقم 7، فإن «النبيئين» بتحقيق الهمزة من أنبأ عن الله عزوجل،[27] أو الهمزتان المتجاورتان في بداية الكلمة، الأولى منهما للإستفهام، والثانية دخلت لمعنى آخر، كما هو الحال بالنسبة للحرف رقم 2، (أ أنذرتهم) إذ أن قراءة الكوفيين (عاصم وحمزة والكسائي) وابن عامر إنما كانت لأجل أن كل همزة دخلت لمعنى،[28] فالأولى همزة استفهام وهي كلمة قائمة بذاتها، والثانية همزة "أفعل".

ب ـ وإن حرص القراء بصفة خاصة، والعرب بصفة عامة، على تحقيق الهمز لابد فيه من **المبالغة في الحفاظ على خاصية من خصائص هذا اللسان العربي وتميّزه**، وهو ما نفهمه من عبارة ابن الجزري بأن التحقيق بصفة عامة يكون لاعتبارات، منها أنه

رياضة للألسن، وإقامة للقراءة، وإعطاء لكل حرف حقه، وأنه يُؤْمَنُ معه تحريك ساكن واختلاس حركة.[29]

جـ ـ وإن الحرص كذلك على القراءة بالتحقيق والنبر **فيه مبالغة مشروعة في إيصال المعنى في أحسن صورة، ومن ثم التأثير في السامع**، والهمزة المحققة أنسب الأصوات للقيام بذلك لما فيها من نبر.

د ـ وإن من أسباب غلبة تحقيق الهمز عند القراء وتفضيلهم له على التخفيف أننا نجد **الواو والياء يقلبان همزة في اللسان العربي الفصيح** بشكل مطرد فيقال مثلا: سماء في سماو، وبناء في بناي، وقائل في قاول، وبائع في بايع، وعجائز في عجاوز، ومدائح في مدايح، وأوائل في أواول، ونيائف في نيايف.. فالهمزة في ذلك كله - كما ترى - أصلها واو أو ياء. وإذا كان الحال كذلك، حيث استخف العرب تحقيق الهمزة وهو ليس أصلا، فإن استخفافه فيما كان فيه أصلا أولى، ذلك هو مذهب كثير من علماء العربية، فهذا أبو علي الفارسي يقول: «فإذا جاز إبدال الهمزة من الواو.. واجتلابها، وإن لم تكن من الكلمة، فالهمزة التي هي أصل في الكلمة أولى بالتقرير وألا يُبدل منها الواو».[30] وعنده أن مَنْ قرأ على سبيل المثال الحرف رقم1 (يؤمنون) بتحقيق الهمزة «فلأنه إنما تَرَكَ الهمزةَ في «أومن» لاجتماع الهمزتين، كما تَرَكها في "آمن" كذلك، فلما زال اجتماعهما مع سائر حروف المضارعة سوى الهمزة رَدَّ الكلمة إلى الأصل فَهَمَزَ لأن الهمزة من الأمن والأمنة فاءُ الفعل..».[31]

هـ ـ وفي "إصلاح المنطق" لابن السكّيت ما يوحي بأن **إبدال الهمزة** ـ عند بعض العرب ـ **من حروف أخرى هو نوع من تحقيق الذات** حتى وإن كانت الحروف غير **حروف** العلة أو اللين، من ذلك أنه «يُقال: المئشار، بالهمز، وجمعه مآشير، وقد أشرت الخشبة فهي مأشورة وأنا آشر».[32] فقد أبدلت الهمزة من النون وهي ليست من حروف العلة. ومما كانت الهمزة فيه أصلها حرف علة قول بعضهم: آصدت الباب، في أوصدته، وأُقّتَ من

الوقت، في وُقّتَ، وإسَادة، في وسادة، والأرقان في اليرقان، وثوبٌ أديٌّ في يَديٌّ إذا كان واسعًا،[33] وكل ذلك مما كان أوله في الأصل بالواو أو الياء وقد استخفت فيه الهمزة المحققة فأُخذ به وترك الأصل وهو خفيف.

و ـ ويلاحظ أن تحقيق بعض الهمزات إنما **فضله بعض القراء من باب الاقتداء والتقليد** للرسول ε، وإن كانت القراءات المشهورة خاضعة له منقادة إليه، ذلك مانجده متحققا في الحرف رقم 10، إذ أن قراءة حمزة والكسائي (جبرائيل وميكائيل) بالهمز بعد المد في الأولى والثانية، أو قراءة عاصم (جبرئل وميكائيل) بدون مد في الأولى إنما اعتمد فيها على ماورد عن النبيّ ε من أنه كان يقرأ الكلمتين بالهمزة.[34] وذكر ابن مجاهد أن علة ابن كثير في همز "ميكائيل" دون "جَبْريل" هي أنه رأى رسول الله ε في المنام يقرأ ذلك فقال: «لا أقرأها أنا إلا كذلك».[35]

ز ـ وأما قراءة نافع وحده الحرف رقم 17 بهمزة محققة بعد ألف،[36] **فإن ذلك قد سمع فيما كان على وزن "مفاعل" وشبهه مما كان ثالث مفرده واوا أو ياء للمدغير زائدة** كمنائر من منارة حيث قلبت الألف المنقلبة عن واو (أصل المفرد: مَنْوَرة) همزة، وكمصائب من مصيبة، قلبت فيها الياء همزة وهي أصلية. وكذلك حال **"معائش"** فإن الهمزة فيها منقلبة عن ياء مدّ أصلية، إذ أن المفرد هو معيشة، من الفعل عاش الذي أصله "عَيَشَ، فمثل **هذا القلب سماعي محمول على قلب الواو والياء الزائدتين اللتين للمد الواقعتين ثالثا في المفرد حيث تقلبان بصورة مطردة في القياس همزة في جمع مفاعل وشبهه**، مثل: عجائز، جمع عجوز، ومدائح جمع مديح.

وقد حمل الزمخشري هذه القراءة على التشبيه بـ"صحائف"[37] وهو ما ذهب إليه أبو حيان أيضا، حيث قال: «وقرأها خارجة عن نافع **"معائش"** بالهمزة، شبهها بصحائف من حيث عدد الحروف والحركات والسكون».[38]

وقد اعتبر بعض اللغويين النحويين أن همز "معائش" لحن لا يجوز؛ قال أبو منصور الأزهري: «الهمز في "معايش" لحن لأن الياء أصلية...»،[39] وقال أبو زكريا الفراء: «لا تهمز لأنها (يعني: معيشة) مَفْعَلَةٌ، الياء من الفعل...»[40] أي أن الياء أصلية لا يجوز قلبها همزة في الجمع، غير أن الفراء يعود ويستدرك بأن ذلك محمول على ما كانت الياء فيه غير أصلية بدليل أن العرب قد فعلت ذلك في غير هذه الكلمة؛ يقول: «وربما همزت العرب هذا وشبهه، يتوهمون أنها **"فَعِيلَة"** لشبهها بوزنها في اللفظ وعدد الحروف... وقد همزت العرب مصائب وواحدها مصيبة، شُبِّهت بفَعِيلَة لكثرتها في الكلام».[41]

المبحث الثاني : تخفيف الهمز

وهو اختيار فصيح :

فضلنا هنا أن نقابل تحقيق الهمز بـــ "تخفيفه" حتى وإن بلغ هذا التخفيف حدّ حذف الهمزة نحو: مَسْلَة في مسألة. فالتخفيف في الهمزة درجات: يكون بتسهيلها بين بين، ويكون بقلبها، ويكون بحذفها مع نقل حركتها، أو حذفها من غير نقل، كل ذلك بغرض الحد من مؤونة النطق بالهمزة محققة، وهو ما فعله بعض العرب خاصة من الحجازيين.

أولا ـ التسهيل :

التسهيل هو جعل الهمزة المتحركة بين الهمزة المحققة والحرف الذي منه حركتها؛ فتجعل بين الهمزة والألف إن كانت مفتوحة، وتجعل بين الهمزة والواو إن كانت مضمومة، وتجعل بين الهمزة والياء إن كانت مكسورة.

يشيع تسمية هذه الهمزة عند علماء العربية القدماء "همزة بين بين"، وربما سماها بعضهم بـــ "الهمزة اللينة"،[42] وسماها ابن جني "الهمزة المخففة".[43]

ومخرجها ـ عند ابن الجزري ـ هو دون الهمزة المحققة وأبعد من مخرج الهـــاء.[44] هذه الهمزة لا تقع في أول الكلمة لقربها من الساكن في طبعه، وهو لا يبدأ به كلام في العربية.

وكما هو معلوم، فإن رمز الهمزة المحققة فيه إشكال كبير، فما بالك وهي مخففة بين بين. ولعله يصلح أن يرمز للهمزة المسهلة المفتوحة في الأصل، بألف فوقها فتحة (اَ) وهو ما يرمز إليه في الرسم المصحفي المحسن بألف فوقها نقطة مدوّرة مسدودة (٥) وأن يرمز للمسهلة المكسورة في الأصل، بنبرة تحتها كسرة (رِ)، وأن يرمز للمسهلة المضمومة في الأصل بواو فوقها همزة وبينهما ضمة ( ). قد يكون ذلك صالحا إلى حد ما، وهو مع ذلك سوف يبقى موضع إشكال.

من جهة أخرى، فإن نطق الهمزة المسهلة قد صعب تمثله لدى الدارسين حتى وَصَفَ حالتها بعضُهم بـــ "الحالة الغامضة لنطق الهمزة"[45] وذلك لكون صوتها ليس من اليسير الجزم بوصفه وصفا علميًّا مؤكدًا.[46] فهي عند كثير من الدارسين «عبارة عن سقوط الهمزة من الكلام تاركة حركة وراءها، فالذي نسمعه عندئذ لا يُمتّ إلى الهمزة بصلة، بل هو صوت لين يسمى عادة حركة الهمزة من فتحة أو ضمة أو كسرة. ويترتب على هذا النطق التقاء صوتيْ لين قصيريْن».[47]

هذا الرأي تبناه الدكتور إبراهيم أنيس، واعتمد فيه على أمرين اثنين:

أ ـ **الأول**: كون الهمزة المسهلة في الأصل لا تكون إلا متحركة بحركة ما؛ فتحة أو ضمة أو كسرة، إذ لا يصح تسهيل الهمزة الساكنة.

ب ـ **الثاني**: نطق بعض القراء لتلك الهمزة المسهلة أو لحركتها التي تركتها هاءً أو كالهاء، فهو يرى أن مَنْ سَهّل الهمزة الثانية من [أأعجمي][48] نطقها كأنما هي: "أهعجمي" أي بقلب الهمزة الثانية هاء أو قريبا من ذلك.[49]

ولعل ذلك يصدق إلى حد كبير على قراءة كل من ورش عن نافع، وقنبل عن ابن كثير في حالة اجتماع همزتين منفتحتين من كلمتين متجاورتين كما هو حال [جاء اجلهم] (50) و[شاء انشره]،(51) وهو ما أشار إليه ابن مجاهد صراحة،(52) وقال أبوعمرو الداني: إنهما «يجعلان الثانية كالمدة».(53) إذ أن ذلك ليس قلبا صريحا، تحس معه أنك تنطق بها غير صريحة أيضا.

وإذا عدنا إلى الأحرف المذكورة سابقا وجدنا أن نسبة تسهيل الهمزة ضئيلة جدا، إذ لم يكن لذلك حظ سوى في أربعة أحرف، وهي الأحرف التي تحمل الأرقام: 2 و3 و14 و25.

فأما الحرف رقم 2 المتمثل في {أأنذرتهم} من قوله تعالى: [إن الذين كفروا سواء عليهم أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون] (54) وهو حرف اجتمعت فيه همزة الاستفهام مع همزة منفتحة في أول كلمة. فقد اختار فيه كل من نافع وابن كثير وأبي عمرو بن العلاء تسهيل الهمزة الثانية، ويبدو أن ذلك هو اختيارهم المفضل في كل ماشابه ذلك، أي عند اجتماع همزة الاستفهام مع همزة أخرى منفتحة، حتى أن أباعمرو الداني جعل ذلك قياسًا. ولا شك أن غير التسهيل جائز أيضا، إلا أن اختياره هنا هو اختيار للأوسط، قد يكون الدّاني جعله قياسًا بناء على قاعدة "خير الأمور أوسطها".

ولئن كان هؤلاء القراء الثلاثة قد اتفقوا على أن الوصول إلى ذلك التسهيل يكون بواسطة مدّ همزة الاستفهام، فإنهم اختلفوا في درجة ذلك المد حيث كان مد أبي عمرو بن العلاء أطول من مد نظيريه نافع وابن كثير.(55)

ويرى ابن خالويه أن علة تسهيل هؤلاء للهمزة هنا وماشابهه هي من باب كراهة «الجمع بين همزتين متواليتين فخففت الثانية وعُوّض منها مَدَّة».(56)

وأما الحرف رقم 3 المتمثل في [مستهزئون] من قوله تعالى [وَإِذَاخَلَوْا إِلَى شَيَاطِينِهِمْ قَالُوا إِنَّا مَعَكُمْ إِنَّمَا نَحْنُ مُسْتَهْزِئُونَ] (57) فقد انفرد حمزة بتسهيل همزته؛

قال ابن مجاهد إنه كان يقرأه «بغير همزة، وكأنه يريد الهمزة».[58] ويبدو أنه كان يفضل تسهيل كل همزة مضمومة، أو مكسورة مسبوقة بكسر، فيجعل المسبوقة بضم بين الهمزة والواو، والمسبوقة بكسر بين الهمزة والياء، وهو ما يؤكده ابن مجاهد في قوله: «وكذلك كان يفعل بقوله [ليواطئوا][59] و[ويستنبئونك][60] و[متكئون][61] و[فمالئون][62] و[الخاطئون][63] و[والصابئون][64] و[الصابئين][65]».[66]

على كل حال فإن ذلك اختيار مشروع، يدعمه الواقع اللغوي العربي، وللعلم فإن تسهيل الهمزة في "مستهزئون" أو "يستهزئون" وما شابهه هو مذهب سيبوية والخليل.[67]

وأما الحرف رقم 14 المتمثل في «هَا أَنْتُمْ» من قوله تعالي: [هَا أَنْتُمْ هَؤُلَاءِ حَاجَجْتُمْ فِيمَا لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ فَلِمَا تُحَاجُّونَ فِيمَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ].[68] فقد ذهب نافع وأبو عمرو إلى تسهيل همزته المفتوحة فجعلاها بين الهمزة والألف، وذلك بعد المد الذي في "ها" التنبيه،[69] وهو اختيار لأجل التخفيف في النطق،[70] إذ الهاء أخت الهمزة، بَعُدَ مخرجها فسهلت الهمزة لأجل ذلك. وهو أمر يشبه إلى حد كبير التسهيل الذي في الحرف رقم "2". فقد سهلت الهمزة الثانية بعد مد الهمزة الأولى فقيل "ءآنذرهم" و"ها أنتم".

أما الحرف رقم 25 المتمثل في [تَبَوَّءَا] من قوله تعالي: [وأوحينا إلى موسى وأخيه أن تبوء القومكما بمصر بيوتا].[71] فقد انفرد فيه حمزة ـ كما انفرد من قبل في الحرف رقم "3" ـ بتسهيل الهمزة فجعلها بين المحققة والألف، وهو تسهيل لا نظير له عند حمزة ـ أو غيره ـ إذ المشهور عنده تسهيل المضموم والمكسور، وإن كان القياس يجيز تسهيل همزة "تبوءا" لتحركها. ويذكر ابن مجاهد أن حمزة إنما كان يقف على مثل هذا بالتسهيل ولا يفعل ذلك في الوصل. وقد أقر ذلك أبو همرو الداني أيضا.[72]

وللعلم فإن كل ما قرأ به حمزة بتسهيل همزاته قد راعى فيه موافقة خط المصحف العثماني.

ثانيا : القلب :

القلب درجة ثانية من درجات التخفيف في الهمزة، ونعني به جعل الهمزة حرفا من حروف اللين؛ حيث تصير في النطق ألفا إن كان ما قبلها متحركا بفتح، نحو: راس في رأس، أو تصيرياء إن كان ما قبلها متحركا بكسر، نحو: بيس في بئس، أو تصيرواوًا إن كان ما قبلها متحركا بضم، نحو: أومن في أؤمن.

هذا هو المشهور في قلب الهمزة، وذُكر جواز إبدالها عينا في لغة تميم، وإبدالها هاء في لغة طيء.[73]

ولئن كان قلب الهمزة المفردة إلى أحد أحرف اللين طلبا للتخفيف، فإن قلبها عند اجتماعها مع همزة أخرى للعلة نفسها هو أولى، سواء كان ذلك في الكلمة الواحدة أو كان في كلمتين متجاورتين.

إن قلب الهمزة يأتي في المرتبة الأولى من حيث تخفيف الهمز، فقد مسّ اثني عشر (12) حرفا ضمن الأحرف التي اختلف في همزها من النصف الأول من القرآن الكريم، والتي تضمنها الجدول رقم "1". وهو ما يعني أن نسبة القلب قد زادت بقليل عن نسبة حذف الهمز الذي مس أحد عشر (11) حرفا من مجموع الأحرف المذكورة. وهذا توضيح بأسباب أو علل القلب في تلك الأحرف.

أ ـ **الهمزة الساكنة** : وهي أولى بالقلب من المتحركة لأنها لا تكون في أول الكلام مطلقا. وتقع فاء أو عينا أو لاما، ويسهل قلبها إلى حرف لين من جنس الحركة السابقة عليها. واستُثْنِيَ من ذلك ما كان السكون فيها علامة جزم في المضارع أو علامة بناء في الأمر، أو ما كان قلبها مؤديا إلى التباس، كما قيل في [مؤصدة][74] فإن قراءتها بقلب الهمزة واوًا يؤدي إلى التباسها بـ "الوصد" وهي ليست منه.[75] كذلك

ألا يكون ترك الهمزة إلى القلب أثقل، نحو كلمة "تُؤْوِيه" إذا ترك همزها كان ذلك أثقل.

أول ما يصادفنا من هذا النوع ضمن الأحرف المذكورة، ما ورد في الحرف رقم 1 المتمثل في [يؤمنون] من قوله تعالى: [الذين يؤمنون بالغيب ويقيمون الصـــلاة][76] حيث قرأ ذلك أبو عمرو بن العلاء بقلب الهمزة واوا [يومنون]، ويبدو أنه كان يفعل ذلك في الهمزة الساكنة سواء كانت فاء أو عينا أو لاما فيعمد إلى قلبها إلى حرف لين كلما وصل قراءته، وهو ما نص عليه ابن مجاهد صراحة في قوله: «وأما أبو عمرو فكان إذا أدرج القراءة أو قرأ في الصلاة لم يهمز كل همزة ساكنة مثل: [يومنون] و[يومن][77] و[ياخذون] [78] وما أشبه ذلك».[79]

ومعنى ذلك أنه كان يشعر عند القراءة السريعة، في الصلاة أو خارجها، أو عند التزام الإدغام بثقل الهمزة الساكنة، فاختار لها أحكاما تترع إلى تخفيفها إشاعة للإنسجام في قراءته، فيقلبها إلى حرف علة.[80] غير أنه لم يكن يفعل ذلك في حروف يسيرة.[81]

وقد اشتهر في رواية ورش عن نافع قلب الهمزة الساكنة حرف علة، وهي القراءاة المعروفة في شمال إفريقيا. مع ذلك فإننا نجد ابن مجاهد يجعل نافعًا على رأس من قرأوا بتحقيق همزة "يؤمنون" في الوصل، مشيرا إلى أنه كان يختار القلب في حالة الوقف لا الوصل.[82] والأرجح أنه كان، في الوصل، يجيز الاثنين، مختارًا لأحدهما حينا وللآخر حينا أيضا.

أما ثاني حرف من الأحرف التي مسّها القلب ضمن الأحرف التي سكنت همزتها فهو الحرف رقم 26 المتمثل في [الذئب] من قوله تعالى [قَالُوا لَئِنْ أَكَلَهُ الذِّيبُ وَنَحْنُ عُصْبَةٌ إِنَّا إِذًا لَخَاسِرُونَ][83] حيث قَرَأَهُ الكسائي بقلب الهمزة ياء لكونها

وردت عينا للكلمة ساكنة فقلبها حرفا من جنس الحركة التي قبلها، وهي الكسرة، وتلك لغة فصيحة يُلجأ إليها بغرض التخفيف.(84)

وفي رواية ورش أن نافعًا لم يهمز هذا الحرف.(85) وكذلك كان أبو عمرو يقرؤه بلا همز في إحدى الروايات.(86) ولكن ابن مجاهد ذكرهما ضمن مَنْ حقق همزته.(87)

وأما ثالث حرف مما مس القلب همزته الساكنة فهو الحرف الذي يحمل رقم 5(88) المتمثل في [أنبئهم] من قوله تعالى [قال يا آدم أنبئهم بأسمائهم](89) حيث انفرد ابن عامر – في رواية – بقراءته بقلب الهمزة ياء وكسر الهاء [أنبيهم]، قال ابن مجاهد: «وينبغي أن تكون غير مهموزة لأنه لا يجوز كسر الهاء مع الهمز».(90) ومن ثم يكون قلب الهمزة ياء في هذا الحرف من أجل كسر الهاء بعدها. والتمس أبوعلي الفارسي لقراءة ابن عامر هذه عذرا حيث ذهب إلى أن الهمزة خففت فقلبت ياء لسكونها وانكسار ما قبلها فشابهت الكلمة – بعد القلب – كلمة تكون ياؤها أصلية غير منقلبة فكسرت الهاء بعدها كما كسرت بعد الياء في يرميهم ويهديهم.(91)

ب – **الهمزة المتحركة**: وقد مس القلب نسبة كبيرة منها، فكانت له حصة الأسد ضمن مجموع الأحرف المذكورة التي لحقها قلب، حيث شمل منها تسعة (9) أحرف من بين الأثنيْ عشر (12) المشار إليها (وهو ما نسبته 75%)، فقد قُلبت الهمزة ياء في الأحرف ذوات الأرقام: 7، 12، 20، 22، 23، 25، 28، وهو ما يعني أن قلب الهمزة المتحركة إلى الياء في الأحرف المذكورة (السبعة) قد بلغت نسبة 77,77%.

فأما الحرف رقم 7 المتمثل في (النبيّين) من قوله تعالى [ويقتلون النبيين بغير الحق](92) أي بقلب الهمزة ياء على رأي مَنْ ذهب إلى أن النبي من "النبأ" الذي هو الخبر، وليس من النباوة التي هي الرّفْعة.(93) والسبب في القلب هذا عند اللغويين أنه صار لازمًا لكون ما قبل الهمزة ياء ساكنة (أصل الكلمة: النّبيئين)

وانكسار ما قبل الياء ثم انكسار الهمزة وكون ما بعدها ياء ساكنة، كل ذلك أوجب قلب الهمزة ياء وإدغام الياء الساكنة التي قبلها فيها.(94) فقد أجتمعت أسباب ـ كما ترى ـ كان النطق بالهمزة معها ثقيلا فخففت لأجل ذلك عن طريق إبدالها ياء.

ولعل ما نُسب للرسول ε من أنه يكره همز اسمه، فكان يقول: «لست بنبيء الله ولكني نبيّ الله»(95) أحد الأسباب التي جعلت العامة من القراء تختار عدم الهمز، وكذلك كان الرسول ε يؤثر قراءة التخفيف، أو ربما كان يؤثر أن يكون اسمه من النَّبَوَةَ أو النباوة بمعنى الارتفاع لا من النبأ لأن رتبته ε ارتفعت عن رتب سائر الخلق.(96) وإذا كان عليه السلام قد أقرّ ذلك فإن المسلمين بعامة والقراء بخاصة معنيّون باتباعه والأخذ به، ولذلك وجدت قراءة العامة هي التخفيف.

وأما قراءة نافع خلافا للسّبعة (النبيئين) بتحقيق الهمزة وكذلك همزه "الأنبئاء" و"النبيء" و"النبوءة" أين وقع ذلك من القرآن الكريم، فلا يبعد أن يكون اختاره لاعتقاده أن الهمز هو الأصل، أو لأنه يفضل أن يكون ذلك من "البنأ".

وأما الحرف رقم 12 المتمثل في "لئلا" من قوله تعالى [وحيث ما كنتم فوَلُّوا وُجوهَكم شَطْره لِئَلاَ يكون للناس عليكم حُجّة](97) فقد انفرد فيه نافع باختيار قراءة التخفيف عن طريق قلب الهمزة ياء، وهو الاختيار الغالب عند الحجازيين، وهو أولى لا نكسار اللام التي قبل الهمزة. قال ابن خالويه: «والحجة لمن خفف أن العرب تستثقل الهمز... فلما قارن الهمزة لامًا مكسورة، واجتمع في الكلمة كسر اللام وزيادتها ثُقُلَ الهمز، لَيَّنَها تخفيفا، وقلبها ياءً للكسرة التي قبلها».(98)

وأما الحرف رقم 20 المتمثل في "أئمة" من قوله تعالى [فقاتلوا أئمة الكفر إنهم لا أَيْمَان لهم](99) فقد اختار فيه ابن كثير ونافع وأبو عمرو قلب

الهمزة ياء لعلتين اثنتين: الأولى اجتماع همزتين وهو مكروه عند العرب. والثانية انكسار الهمزة الأولى فاستحسن قلب الثانية ياء حتى يسهل النطق بالكلمة.[100]

وأما الحرف رقم 22 المتمثل في "النّسيء"[101] من قوله تعالى: [إنما النسيء زيادة في الكفر][102] فقد اختار فيه ابن كثير إمام أهل مكة قلب الهمزة ياء وإدغام الياء الساكنة التي قلبها فيها، وذلك بغرض التخفيف لانكسار السين وثقل الهمزة، و"النسيّ" من "النسيء" كالنبيّ من النبيء. ضف إلى ذلك أن هذا هو الغالب في لغة قريش وأهل الحجاز عامة.[103]

وأما الحرف رقم 23 المتمثل في "ضياء" من قوله تعالى [هو الذي جعل الشمس ضياء والقمر نورا][104] فقد انفرد الإمام ابن كثير بقراءته بهمزتين (ضئاء) وقرأه بقية السبعة بياء وهمزة بينهما ألف (ضياء)، وفي ذلك إشكال يعنينا منه هنا قراءة العامة (ضياء)، فالياء فيها إما:

1 ـ أنها منقلبة عن واو لانكسار الضاد قبلها، إذ أصل الكلمة ضواء قلبت الواو ياء كما هو حال قيام من قوام وسياط من سواط، فهذا مطرد في القياس لانكسار الفاء من "فعال" وكون العين واوا. وعليه تكون "ضياء" لا قلب فيها لهمزة إلى ياء.

2 ـ أن "ضياء" حصل فيها قلب مكاني فأخرت الياء المنقلبة عن واو مكان الهمزة ـ المعلة بالقلب هي الأخرى ـ وقُدّمت الهمزة مكان الياء فقلبت الهمزة ياء لانكسار ما قبلها وقُلبت الياء لتطرفها بعد ألف زائدة. وعلى هذا الوجه الثاني تكون "ضياء" تخفيف عن طريق القلب لما قرأ به ابن كثير (ضئاء) حيث اجتمعت فيه همزتان فقلبت الأولى ياء بغرض التخفيف لانكسار ما قبلها واجتماعها مع أختها.[105] وذهب ابن خالويه إلى أن قراءة "ضياء" هي على الجمع، أي جمع ضوء، كما تقول بحر وبحار.[106]

وأما الحرف رقم 25 المتمثل في "تَبوّءَا"[107] من قوله تعالى [وأوحينا إلى موسى وأخيه أن تبوّءا لقومكما بمصر بيوتا][108] فورد عن عاصم في رواية حفص أنه قرأ ذلك بقلب الهمزة ياء (تبوّيا)، والأصل فيها أن تُقلب ألفًا لانفتاح الواو التي قبلها، إلا أنه لما كانت الهمزة متحركة بفتح قلبت ياء، لأن الياء تقبل الحركة، ولا تكون الألف إلا مدًّا؛ قال ابن خالويه: «والحجة لمن قلبها ياءً أنه ليّنها فصارت ألفًا، والألف لا تقبل الحركة فقلبها ياءً لأن الياء أخت الألف في المد واللين إلا أنها تفضلها بقبول الحركة».[109]

ولا شك أن قراءة القلب هنا فيها مبالغة، قد لا يستسيغها السامع، وهو ما جعل بعضهم يشك فيها، وجعل بعضهم يردها فلا يقبلها.[110] ولكننا نقول أنه ما دام أن تواترها ثابت ووجهها في العربية مقبول مرتضى فلا سبيل للتشكيك فيها.

أما الحرف رقم 28 المتمثل في «أئذا .. أئنا» من قونه تعالى: [وقالوا أئذا كُنّا عِظامًا ورُفَاتًا أئنّا لَمُبْعوثون خلْقًا جديدًا][111] فقد اختار ابن كثير فيه قلب الهمزة الثانية في الكلمتين ياء واختار ذلك أبو عمرو أيضا إلا أنه مدّ الهمزة الأولى (همزة الاستفهام) في الكلمتين، وقلب نافع الهمزة الثانية من الكلمة الأولى ياءً وحذفها في الكلمة الثانية. وكل ذلك جائز لاجتماع همزتين وانكسار الهمزة الثانية.

أما قلب الهمزة المتحركة واوًا أو ألفًا فقد كانت نسبته ضعيفة، حيث قدّرت بأقل من 33% من نسبة قلب الهمزة في الأحرف المذكورة التي حصل فيها قلب همزة متحركة (ومجموع ذلك تسع همزات).

قلبت الهمزة واوًا مرة واحدة، وهو ما اختاره حمزة وقفا في الحرف رقم 9 المتمثل في «هُزُؤًا» من قوله تعالى على لسان قوم موسى [أَتَتَّخِذُنا هُزُؤًا]،[112] وروى حفص عن عاصم أنه قرأ ذلك بقلب الهمزة واوًا، غير أن حمزة أضاف إلى تخفيف الهمزة بالقلب تخفيف الزاي معها فأسكنها [هُزْوًا].[113] وقد ذهب ابن خالويه إلى أن

علة قراءة ذلك بالواو إنّما هي إتباع الخط، حيث وردت في المصحف العثماني بالواو ومن غير همز.[114]

وقلبت الهمزة ألفا مرّة واحدة أيضا، وهو ما اختياره نافع في الحرف رقم 16 المتمثل في «أرأيتكم» من قوله تعالى: [قل أرَأَيتكم إنْ أتاكم عَذابُ الله][115] وكذلك [أرَأَيْتم][116] و[أرَأيْتَ][117] حيث قَلَبَ الهمزة الثانية ألفا جعلها مدًّا لحرف الراء جامعًا بين ساكنين، الألف والياء بعدها (أرايْتكم)، وعلة ذلك اجتماع همزتين بفاصل، خفف الثانية فجمع بين ساكنين أولهما حرف علة، وذلك جائز في العربية. قال ابن مجاهد: إن نافعا كان يقرأ ذلك «من غير همز، والألف على مقدار ذوق الهمز»[118] وهو ما يعني أنه كان يُطيل مد الراء وصولا للساكن الذي بعدها. وذهب بعضهم اعتمادًا على عبارة ابن مجاهد هذه إلى أن نافعًا كان يسهل الهمزة الثانية ولا يقلبها.[119]

ثالثا : النقل والحذف :

وهما درجتان من درجات تخفيف الهمز.

فأما النقل فنعني به حذف الهمزة المتحركة ونقل حركتها إلى الحرف الصحيح الساكن قبلها. وهو عند اللغويين يختص بنقل الحركة من عين الكلمة إلى فائها، نحو: يقُول في يقْوُل، ويبيع في يبْيِع، غير أنه عند القراء غير مقيّد بفاء الكلمة.

هذا النوع من التخفيف اختاره ابن كثير والكسائي في الحرف رقم 15 المتمثل في «اسألوا» من قوله تعالى [واسألوا اللّهَ مِنْ فَضْله][120] وقوله [فَسَلْ بَني إسرائيل][121] وقوله [فَسَلْ الذيَنَ يَقْرَأُونَ الكِتَابَ مِنَ قَبْلكَ][122] وكل ما كان من "سأل" بصيغة الأمر مسبوقا بالواو أو الفاء.[123] كل ذلك بغرض التخفيف، وقد كثر لأجله استعمال هذا الفعل بلا همز في كلام العرب.

والواقع أن هذا النوع من التخفيف لم يكن يأخذ به أغلب القراء فهو نـــادر عندهم، عدا نافع، فقد اشتهر عنده النقل في روايـــة ورش، من ذلك أنه قرأ الحرف رقـــم 24 المتمثل في "الآن" من قوله تعالـــى: [آمنتم به الآن وقد كنتم به تستعجلون][124] بحذف الهمزة وإلقاء حركتها على اللام، قال ابن مجاهد: «ليس بعد اللام همزة».[125]

والظاهر أن لام التعريف كانت موضع نقل لحركة الهمزة في مواقع كثيرة عند نافع، كما هو الحال في قراءته لمثل: الأرض، والآخرة، والأسماء.. فإنه كان يقرأ ذلك بلا همزة، هكذا: الرْضَ، الاَخرة، اَلسْماء.[126]

وكذلك كان يفعل إذا كان الساكن آخر كلمة، والهمزة تالية له أول كلمة أخرى، مثل [قد أفلح المؤمنون][127] و[مَنْ إله غيرُ الله][128].. كان يقرأ ذلك هكذا: «قَدِ فْلَحَ»، «مَنِ لَهٌ».[129]

وكان نافع كذلك ينقل حركة الهمزة إلى الساكن قبلها، الناتج عن تنوين، نحو [مِنْ نَبيّ إلا][130] و[كفوًا أحد]،[131] فإنه كان يقرأ ذلك هكذا: «نَبيِّنِ لاَّ» و«كُفُوَنَ حَدٌ».[132]

كل ذلك، كان نافع يفعله بغرض التخفيف في النطق والهروب من تحقيق الهمزة لبعدها وثقلها على اللسان.

واستثنى نافع نقل حركة الهمزة إذا كان الساكن الذي قبلها هو واوُ مدّ، مثل [قالوا أنصتوا][133] أو ياءُ مدّ، مثل [وفي أنفسكم]،[134] أو هـــاءُ سكت، مثـــل [كتابيهْ إني طننت]،[135] كل ذلك كان يحقق الهمزة معه لاعتبار أن النقل فيه منقصة في هذه المواضع مع حروف المد، ثم هي في كثير من الأحيان يؤتى بها من أجل الوصول إلى الهمز وتحقيقه، وهو لا ينقل حركة الهمزة إلى هاء السكت، لأن هذه الهاء ساكنة أصلا، جيء بها كذلك من أجل الوقف فلا تحرك.

ولا شك أن تخفيف الهمزة المتحركة الساكن ما قبلها بواسطة النقل أمر يفرضه الذوق اللغوي العربي السليم، إذ لايصح تخفيف هذه الهمزة بغير النقل. وهو ما جعل بعض علماء العربية منهم الفارسي يعتبر نقل حركة هذه الهمزة أمر قياسي، حيث لا يجوز فيها التسهيل أو القلب لأنهما يؤديان إلى الجمع بين ساكنين، وذلك لا يقبله اللسان العربي.[136]

وأما الحذف، فنعني به حذف الهمزة الساكنة أو المتحركة مع حركتها وهو أقصى درجات التخفيف، تصبح الكلمة معه هي المعنية بالتخفيف لا الهمز.

وقد كانت نسبة هذا النوع من التخفيف في الحروف المذكورة دون نسبة القلب بقليل، فقد بلغ عدد الأحرف التي مسّها الحذف ثمانية (8) أحرف هي الحاملة للأرقام الآتية: 8، 10، 11، 16، 18، 21، 27، 28.

فأما الحرف رقم 8 المتمثل في «الصابئين» من قوله تعالى [إن الذين آمنوا والذين هادوا والنصارى والصابئين مَنْ آمن بالله واليوم الآخر وعمل صالحًا فلهم أجرهم][137] فقد اختار نافع قراءته من غير همزة (الصابين) وكذلك فعل في (الصابئون) فحذف الهمزة.

وفي حذف الهمزة هنا إشكال، حيث احتمل ذلك أن يكون لإحدى علتين:
أ - إما لأن أصل الكلمة هو "صَبَأ" بمعنى: خرج من دين إلى دين،[138] بل خرج من دين التوحيد إلى عبادة النجوم.[139] فتكون الهمزة حذفت في الجمع بغرض التخفيف.
ب - وإما لأن "الصابئين" مأخوذة من «صبا يصبو إذا مال إلى هواه».[140]

نحن نرجح أن تكون قراءة نافع على التخفيف لاحتمال العلة الأولى، ولأجل ما اشتُهر عن نافع من ميل إلى التخفيف في الهمز كلما وجد إلى ذلك سبيلا، ضف إلى ذلك ما ذكره بعضهم من أن همزة "الصابئين" قد قلبت ياء تخفيفا ثم حذفت لاجتماعها مع ياء جمع المذكر السالم.[141] ويرى الزمخشري أن "الصابين" من صبا

يصبو دون سواه «لأنهم صَبَوْا إلى اتباع الهوى والشهوات في دينهم، ولم يتبعوا أدلة العقل والسمع».[142]

أما الحرف رقم 10 المتمثل في «جبرائيل وميكائيل» من قوله تعالى: [مَنْ كان عدوّا لله وملائكته ورسله وجبرائيل وميكائيل فإن الله عدوّ للكافرين][143] فقد لوحظ اختلافهم الواضح في قراءة ذلك، إذ لم يحصل اتفاق على قراءته بصورة معينة سوى ما كان بين حمزة والكسائي حيث قرآ ذلك كما هو مثبت أعلاه (جبرائيل وميكائيل)، أما بقية السبعة فقد انفرد كل واحد منهم بقراءة تختلف عن بقية القراءات الأخرى[144]، ويعنينا هنا أن نشير إلى قراءة حذف الهمزة، فقد حذفها ابن كثير ونافع وابن عامر من الكلمة الأولى (جبريل)، وحذفها أبو عمرو من الكلمتين فقرأ «جبريل وميكال».

وفي أمر علة هذه القراءة أو تلك نشير إلى أن هذين الاسمين أعجميين غير عربيّين، والعرب لا تعرف أصل اشتقاقهما، فهي تتصرف لذلك فيهما وفي غيرهما من الأسماء الأعجمية تصرفات شتى كلها تهدف إلى تخفيف وتقريب تلك الألفاظ من اللسان العربي، وقد أحصى بعض الدارسين لغات العرب في هذين الاسمين فذكر أن للعرب في «جبرائيل» خمس عشرة (15) لغة، وأن لها في «ميكائيل» تسع (9) لغــات.[145] وسوف يكون ذكر لهذين الاسمين مرة أخرى في موضع آخر من هذا البحث مع ألفاظ أخرى أخت لهما في العجمة.

أما الحرف رقم 11 المتمثل في «ننسأها» من قوله تعالى: [ما ننسخ من آية أو ننسأها نأت بخير منها أو مثلِها][146] فقرأه بتحقيق الهمزة كما هو مثبت كل من ابن كثير وأبي عمرو. وأما غيرهما فقرأوا ذلك بحذف الهمزة هكذا: «نُنْسها» بضم النون الأولى وإسْكان الثانية وكسر السين.

النّسْءُ: هو التأخير، يكون في العمر والدّيْن.[147] وقال الزمخشري في نسء الآية: «ونَسْؤُها: تأخيرها وإذهابها لا إلى بدل».[148] وذلك على خلاف النسخ الذي

يكون لبدل. فالنَّسْءُ إذًا نظير النسخ إلا أن النسخ يكون لتغيّر حكم ويكون النسء لذهاب الحكم. وهذا المعنى هو الذي نميل إليه في الآية المذكورة.

أما القراءة المشهورة بلا همز (نُنْسها) فنحن نرجح أن تكون تخفيفا لقراءة الهمز. وإن القول بأنها من «نَسِيَ» لا يبعدها عن احتمال كونها تخفيفا لقراءة الهمز، ذلك أن الفعل «نسي» يمكن حمله على معنى «النسيان» كمَا يمكن حمله على معنى التّرك والتأخير بدليل أنه ورد منه بهذا المعنى الأخير قوله تعالى:[نسوا الله فنسيهم] (149) أي: تركوا طاعة الله فترك رحمتهم أو تخليصهم.(150) ويدعم هذا الرأي ما ذهب إليه العكبري من أن هذا الحرف «يُقرأ بغير همز على إبدال الهمزة ألفا (أي: نَنْسَهَا، وحذفت الألف علامة للجزم).. ونُنْسها بضم النون وكسر السين، وكلاهما من نسي: إذا تُرك، ويجوز أن يكون من نسأ إذا أخّر إلا أنه أبدل الهمزة ألفا».(151) ومعنى ذلك، أن «نُنْسها» فيها ياء منقلبة عن همزة (ننسيها) حذفت علامة للجزم، فالأصل فيها - على رأي العكبري - أن يقال «نُنْسِئْهَا» فقلبت الهمزة ياء تخفيفا ثم حذفت علامة للجزم.

أما الحرف رقم 16. المتمثل في «أرأيْتَكُم» من قوله تعالى: [قل أرأيتكم إنْ أتاكم عذاب الله](152) وكذلك [أرأيتم](153) و[أرأيت](154) وكل ما كان من «أرأيت» متصلا بالتاء مفتوحة، فقد اختار فيه الكسائي حذف الهمزة وعلة ذلك التخفيف كغيرها مما خفف من الهمز، بالإضافة إلى ماذكره الفراء من أن في «أرأيت» معنيَيْن: الأول، هو الرؤية البصرية، وهي لا تكون إلا مهموزة، والثاني هو الرؤية التي تكون بمعنى الاستخبار (أي: أخبروني) وهذه هي التي يجوز همزها وترك همزها.(155) ويدعم ذلك ما ذهب إليه الأزهري من «أن العرب إذا أرادت بمعنى «أرأيت» الاستخبار تركوا التاء مفتوحة في الواحد والجمع والمؤنث، وإذا أرادوا رؤية العين ثنّوا وجمعوا وأنّثوا فقالوا للرجلين: أرَأَيْتُمَا كُما، وللجماعة: أرَأَيْتُمُوكم، وللنساء: أرأيتُنّكنّ، وللمرأة: أرَأَيْتِك، بكسر التاء».(156) وقد ذهب ابن خالويه إلى أن حذف

الهمزة من «أرأيت» وقراءتها: «أَرَيْت» مقيس على حذفها في صيغة المضارع منه.[157] فكأن همزة الاستفهام لما دخلت على صيغة الماضي شابهت همزة المضارعة في «أرى» وكذا بقية حروف المضارعة التي تحذف معها همزة الفعل «رأى» فهذا الرأي حسن ولكن ما ذهب إليه الفراء أرجح.

أما الحرف رقم 18 المتمثل في «أرجئه»من قوله تعالى في أمر موسى عليه السّلام [قالوا أرجئه وأخاه وأرسل في المدائن حاشرين][158] فقد اختار نافع وحمزة والكسائي وعاصم ـ فيما رواه عنه حفص ـ قراءة ذلك من غير همزة، وهي لغة فصيحة في «أرجأ».[159] وفي لسان العرب: «أرجى الأمر: أخّره، لغة في أرجأ.. [و] أرجأت الأمر وأرجيته، إذا أخّرته، يُهمز ولا يُهمز».[160]

ونحن نرى أن حذف الهمزة هنا كحذفها في «ننسها»، إذ لا يبعد أن تكون همزة «أرجئه» أبدلت ياء لانكسار ما قبلها ثم حذفت علامة للحزم.

وأما الحرف رقم 21 المتمثل في «يُضاهئون» من قوله تعالى في حق اليهود والنصارى [ذَلك قَوْلُهم بأفْاههم يُضَاهِئُون قولَ الذين كفروا مِنْ قَبْلُ].[161] فقد اختار عامة السبعة ـ عدا عاصم ـ قراءة ذلك من غير همزة (يضاهون)، وهي لغة فصيحة غالبة على لغة الهمز، وإن كانت هذه القراءة عند بعض علماء العربية فرع على قراءة الهمز، وتخفيف لها.[162] وذهب بعضهم إلى أن الهمز هو الفرع؛ يفهم ذلك من عبارة اللسان: «المضاهات: مشاكلة الشيء بالشيء، وربما همزوا فيه».[163] والثابت أن الكلمة فيها لغتان، إذ المضاهاة أصلها: «المضاهأة» أو «المضاهيَة» على وزن «المفاعَلَة» سواء قلبت فيها الهمزة ألفا أو قلبت الياء ألفا. والثابت أيضا أن «يضاهون» أصلها «يضاهئون»، حذفت فيها الهمزة تخفيفا،[164] أو أصلها «يضاهيون» حذفت فيها الياء لتحركها بالضم.

أما الحرف رقم 27 المتمثل في «شركائي» من قوله تعالى مخاطبا الكافرين: [ويقول أين شركائي الذين تُشاقّوَنِ فيهم][165] فقد اختار فيه ابن كثير – كما روى

عنه البزي – حذف الهمزة فقرأ ذلك «شركاي»، وهي قراءة حُملت على قصر الممدود فحالها حال هداي وبشراي،[166] هذا الذي عليه كثير من علماء العربية وعلماء القراءات. والذي نراه أن القراءة في هذا الحرف بغير الهمزة ربما تكون لقلب الهمزة ياء (شركايِيَ) فلما اجتمع ياءان الأولى مكسورة والثانية مفتوحة استُثْقل ذلك فحُذفت إحداهما مع الكسر وأبقي على الأخرى، والفتح ليشير به إلى ياء المتكلم.

أما الحرف رقم 28 المتمثل في «أئذا.. أئنا» من قوله تعالى على لسان الكافرين [وقالوا أئذا كنا عظامًا ورفاتا أئنا لمبعوثون][167] فقد اختار فيه نافع والكسائي حذف الهمزة الأولى من «أئنا» وهي همزة استفهام، واختار ابن عامر حذف الهمزة الأولى من «أئذا» وهي همزة استفهام كذلك، وذلك أسلوب جار عند العرب في حالة اجتماع همزتين للاستفهام مع همزة «إن» و«إذا» فإن بعضهم يكتفي في إشارته إلى الاستفهام بهمزة واحدة مع «إذا» كما قرأ الكسائي في هذا الحرف، أو مع «إنا» كما قرأ ابن عامر في هذا الحرف أيضا، وقد شاع ذلك بتلك الصورة عندهما حتى أصبح أصلا من أصولهما. وقد وافق نافع الكسائي في أمثلة من ذلك.[168]

نحن نعتقد أن الذي أدى إلى حذفهم لمثل هذه الهمزات هو إرادة التخفيف، ذلك أن الهمزة المفردة ثقيلة على اللسان، فإذا جاورتها همزة أخرى فإن ذلك لامحال سوف يضاعف ذلك الثقل، وعليه، فقد كان الحذف في الهمز المزدوج أولى.

وقد فسر بعض علماء العربية قراءة من قرأ بهمزة واحدة بأن ذلك على الإخبار لا على الاستفهام.[169] أي أن تلك القراءة بهذا المفهوم لا حذف فيها.

نشير هنا إلى أن القراء لهم مذاهب كثيرة مختلفة في أمر ما اجتمع من الهمز سواء ما كان في أول الكلمة الواحدة: الأولى للاستفهام والثانية زائدة لمعنى أو فاء للكلمة، أو ما كان من كلمتين: الأولى آخر كلمة، والثانية أول كلمة أخرى متفقتي الحركة أو مختلفتيها.

ونحن نؤكد هنا على أنّ تلك المذاهب على اختلافها تهدف إلى تحقيق غاية واحدة هي التخفيف من مؤونة النطق لمن اختار درجة من درجات تخفيف الهمز، وهي الحفاظ على خاصية من خصائص العربية التي تشترك فيها مع أخواتها الساميات لمن اختار تحقيق الهمز. تلك هي علة العلل في هذا الفصل، ومازاد على ذلك كان عللا تابعة لهذا الأصل قد أتينا على تفصيل القول فيه حرفا حرفا.

المراجع والهوامش

1. راجع ذلك في: أ ـ مشكلة الهمزة العربية. د/رمضان عبد التواب ـ مكتبة. الخانجي، القاهرة الطبعة الأولى 1996، ص91. ب - النشر في القراءات العشر، ابن الجزري : 199/1 ـ ج ـ الأصوات اللغوية إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو المصريـــة 1995، ص91.
2. الكتاب لسيبويه، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، 433/4.
3. سر صناعة الإعراب، ابن جني ـ المكتبة التوفيقية، القاهرة: 55/1.
4. التمهيد في علم التجويد، ص113.
5. النشر في القراءات العشر: 199/1.
6. راجع: النشر: 202/1، وسر صناعة الإعراب: 67/1، والكتاب: 434/4.
7. مناهج البحث في اللغة. د/تمـــام حســـان ـ دار الثقافة، الدار البيضاء المغـــرب، ص125.
8. الأصوات اللغوية، ص91.
9. انظر: مناهج البحث في اللغة. ص125.
10. الكشف عن وجوه القرآءات، مكي بن أبي طالب القيسي، تح : محي الدين رمضان، مؤسسة الرسالة، 72/1.
11. مشكلة الهمزة العربية. ص24.
12. ذكر ابن مجاهد فيما نقله بسند عن أحمد بن محمد بن بكر أن ابن عامر قرأ هذا الحرف كذلك (بالياء). وذكر أيضا في رواية أخرى عن الأخفش الدمشقى أن ابن عامر قرأ هذا الحرف بتحقيق الهمزتين وكسر الهاء هكذا: أنبئْهِم.
13. قال ابن مجاهد: «وقرأ حمزة... بالهمز... فإذا وقف قال: هُزْوًا: بلا همز وأسكن الزاي». السّبعة في القراءات، ابن مجاهد، تح شوقي ضيف، دار المعارف،ص159.

14. اختلفوا في الهاء، فأسكنها حمزة وعاصم، وكسرها نافع والكسائي، فأما الكسائي فلم يختلف عنه أنه قرأها بوصل الهاء بالياء (أرجهي) (البقة 289)، وأما نافع فأختلف عنه، فرواية المسيّبي وقالون بكسر الهاء دون وصلها بالياء، ورواية غيرهما بوصل الهاء بالياء (السّبعة: 287).
15. انظر الشبعة في القراءات، ص296.
16. انظر السبعة في القراءات، ص296.
17. انظر السبعة في القراءات، ص296.
18. ذكر الأزهري أن ابن كثير قرأ هذا الحرف النسأ. انظر معاني القراءات، دار المعارف، 452/1.
19. انظر: التمهيد في علم التجويد، ص 59ـ 60.
20. انظر في ذلك مثلا: مشكلة الهمزة العربية. رمضان عبد التواب. مكتبة الخانجي. القاهرة 1996. ص41.
21. المرجع نفسه، ص14.
22. المرجع نفسه. ص15.
23. أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي (أبو عمرو بن العلاء) ـ عبد الصبور شاهين ـ مكتبة الخانجي، القاهرة 1978. ص71.
24. انحصر الخلاف في هذا الحرف بين كسر الهمزة وإسكانها.
25. انظر: مشكلة الهمزة العربية. ص12.
26. أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي. ص69.
27. انظر: إصلاح المنطق. ابن السكيت (ت244 هـ). شرح وتحقيق: أحمد محمد شاكر. وعبد السلام هارون. دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة 1987. ص158.

28. انظر: الحجة في القراءات السبع، ابن خالويه، ح ك عبد العال سالم مكرم، دار الشروق، 1977، ص66.
29. انظر: التمهيد في علم التجويد. ص61.
30. الحجة في علل القراءت السبع، أبو علي الفارسي، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، 180/1.
31. نفسه. 179/1.
32. إصلاح المنطق. ص145.
33. انظر: إصلاح المنطق. ص159-161.
34. انظر: المصاحف، ابن أبي داو السجستاني، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985، ص106.
35. السبعة في القراءات. ص166.
36. نسب الزمخشري في الكشاف (89/2) هذه القراءة لابن عامر، والصحيح أنها لنافع، رواها عنه خارجة بن مصعب، انظر: السبعة. ص278 ومعاني القراءات: 400/1.
37. الكشاف، الزمخشري، تح : أحمد يوسف، دار السرور، القاهرة. 89/2.
38. النهر الماد من البحر المحيط - أبو حيان الأندلسي، تحقيق: عمر الأسعد دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى 1995، 519/2.
39. معاني القراءات: 401/1.
40. معاني القرآن: 373/1.
41. نفسه: 373/1-374.
42. لسان العرب. 21/1، (حرف الهمزة).
43. سر صناعة الإعراب، ابن جني. تحقيق: أحمد فريد أحمد. المكتبة التوفيقية، القاهرة، 57/1.

44. انظر: النشر في القراءات العشر: 201/1.
45. الأصوات اللغوية، إبراهيم أنيس (دكتور) - مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1995. ص92.
46. نفسه. ص92.
47. نفسه. ص92.
48. سورة فصلت، الأية: 44.
49. انظر: الأصوات اللغوية. ص92.
50. سورة الأعراف، الآية 34 + يونس، الآية 49 + النحل، الآية 61 + فاطر، الآيـــة 45.
51. سورة عيسى، الآية 22.
52. انظر: السبعة في القراءات. ص138-140.
53. التسير في القراءات السبع. أبو عمرو الداني. دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى 1996. ص37.
54. سورة البقرة. الآية 6.
55. انظر: السبعة في القراءات. ص136.
56. الحجة في القراءات السبع. ص66.
57. سورة البقرة. الآية 14.
58. السبعة في القراءات. ص144.
59. سورة التوبة، الآية 37.
60. سورة يونس. الآية 53.
61. سورة يس. الآية 56.
62. سورة الصافات. الآية 66.

63. سورة الحاقة. الآية 37.
64. سورة المائدة. الآية 69.
65. سورة البقرة. الآية 62 والحج، الآية 17.
66. السبعة في القراءات. ص144.
67. انظر: الحجة في علل القراءات السبع: 266/1 (طبعة الهيئة).
68. سورة آل عمران، الآية 66.
69. عند الفارسي أن الهاء مبدلة من همزة الاستفهام، أصلها: أأنتم. انظر: الحجة: 266/1.
70. انظر: السبعة في القراءات. ص144.
71. سورة يونس، الآية 87.
72. انظر: السبعة في القراءات، ص329، والتسيير في القراءات السبع، ص39.
73. انظر: مشكلة الهمزة العربية: ص41 و46.
74. سورة البلد، الآية 20 + سورة الهمزة، الآية 8.
75. انظر: التيسير في القراءات السبع، ص39.
76. سورة البقرة، الآية 3.
77. سورة البقرة، الآية 232.
78. سورة الأعراف، الآية 169.
79. السبعة في القراءات، ص133. وانظر: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، ص109.
80. انظر: أثر القراءات في الأصوات والنحو العربي، ص109.
81. انظر: السبعة في القراءات. ص133.
82. انظر: السبعة في القراءات، ص132.
83. سورة يونس، الآية 14.

84. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص194.
85. انظر: السبعة في القراءات، ص346.
86. نفس نفسه، ص346.
87. نفس نفسه، ص346.
88. أخرنا هذا الحرف عن الحرف رقم 26، لكون همزته وردت لاما للكلمة، ووردت همزة "الذئب" عينا، والعين قبل اللام.
89. سورة البقرة، الآية 33.
90. السبعة في القراءات، ص154.
91. انظر: الحجة في علل القراءات السبع: 9/2.
92. سورة البقرة، الآية 61.
93. انظر: الحجة في علل القراءات السبع، 73/2، وانظر: إصلاح المنطق: ص158.
94. انظر: الحجة في علل القراءات السبع: 74/2 (" ").
95. انظر: هذا الحديث في: الحجة في علل القراءات السّبع: 75/2، والحجة في القراءات السبع، ص80.
96. انظر: إملاء مامَنّ به الرحمن: 40/1.
97. سورة البقرة. الآية 150.
98. الحجة في القراءات السبع، ص90.
99. سورة التوبة، الآية 12.
100. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص173 وإملاء ما مَنّ به الرحمن: 12/2.
101. النسأ والنسيء في اللغة: التأخير (انظر: لسان العرب: 4403/6، مادة: نسأ) و"النسيء" في الآية: تأخير حرمة الشهر إلى شهر آخر. (انظر: الكشاف. 270/1).

102. سورة التوبة، الآية 37.
103. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص175، واملاء ما من به الرحمن، 15/2.
104. سورة يونس، الآية 5.
105. انظر: إملاء ما منّ به الرحمن، أبو البقاء العبكري، تح : إبراهيم عطوة، دار الحديث، اللقاهرة. 24/2.
106. انظر: الحجة في القراءات السبع: ص180.
107. تبوّأ: إتخذ مباءة، وهو المكان الذي يُرجع إليه للعبادة والصلاة.
108. سورة يونس، الآية 87.
109. الحجة في القراءات السبع: ص185.
110. انظر: التيسير في القراءات السبع، ص100.
111. سورة الإسراء، الآية 49.
112. سورة البقرة، الآية 97.
113. انظر: السبعة في القراءات، ص159.
114. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص81.
115. سورة الأنعام، الآية 40.
116. سورة الأنعام، الآية 46.
117. سورة الكهف، الآية 63.
118. السبعة في القراءات، ص257.
119. انظر: معاني القراءات: 353/1، والحجة في القراءات السبع، ص139.
120. سورة النساء، الآية 32.
121. سورة الإسراء، الآية 101.
122. سورة يونس، الآية 94.
123. انظر: السبعة في القراءات، ص232.

124. سورة يونس، الآية 51.

125. السبعة في القراءات، ص327.

126. انظر: السبعة في القراءات، ص148.

127. سورة المؤمنون، الآية 1.

128. سورة القصص، الآية 71.

129. انظر: السبعة في القراءات، ص148.

130. سورة الأعراف، الآية، 94.

131. سورة الإخلاص، الآية 4.

132. انظر: التيسير في القراءات السبع، ص38.

133. سورة الأحقاف، الآية 29.

134. سورة البقرة، الآية 235.

135. سورة الحاقة، الآيتان 19، 20.

136. انظر: الحجة في علل القراءات السبع: 297/1.

137. سورة البقرة، الآية 62.

138. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص81.

139. انظر: الحجة في علل القراءات السبع: 77/2.

140. معاني القراءات: 155/1.

141. إملاء مامَنّ به الرحمن 40/1.

142. الكشاف: 662/1.

143. سورة البقرة، الآية 98.

144. راجع هذا الحرف في الجدول رقم1.

145. انظر: القراءات القرآنية في ضوء علم اللغة الحديث. د. عبد الصبور شاهين، مكتبة الخانجي، ص392.
146. سورة البقرة، الآية 106.
147. انظر: لسان العرب: 4403/6، مادة: نسأ.
148. الكشاف: 176/1.
149. سورة التوبة، الآية 67.
150. انظر: الحجة في علل القراءات السبع: 147/2، ومعاني القراءات: 64/1.
151. إملاء ما مَنّ به الرحمن: 57/1.
152. سورة الأنعام، الآيتان 40، 47.
153. سورة الأنعام، الآية 46.
154. سورة الكهف، الآية 63.
155. انظر: معاني القرآن 333/1.
156. معاني القراءات: 353/1.
157. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص139.
158. سورة الأعراف، الآية 111.
159. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص159.
160. لسان العرب: 1604/3، مادة: رجا.
161. سورة التوبة، الآية 30.
162. انظر: الحجة في القراءات السبع، ص174 - 175.
163. لسان العرب: 267/4. مادة: ضها.
164. وبناء على ذلك يجوز إلحاق هذا الحرف بما خفف بواسطة النقل لنقل ضمة الهمزة إلى الهاء بعد حذف حركتها وهي الكسرة.
165. سورة النحل، الآية 27.
166. انظر: إعراب القراءات، ابن خالويه، 351/1، ومعاني القراءات: 78/2.
167. سورة الإسراء، الآية 49.
168. انظر: السبعة في القراءات، ص285-286.
169. انظر: الكشاف: 139/2، والحجة في القراءات السبع، ص161.

من دلالات الاسم

في الاستعمال العربي القديم

أ/ عبد السلام غجــاتــي

أستاذ مكلف بالدروس، قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ الجزائر

ملخص :

حظي الاسم في التراث اللغوي العربي القديم بعناية كثير من العلماء والدارسين، وذلك لما يحمله من دلالات؛ وكان لأسماء الأعلام والأماكن وقفات مطولة حاول من خلالها العلماء البحث في تلك التسميات التي كانت متداولة في البيئة العربية القديمة.

ويهدف هذا المقال إلى تتبع جهود طائفة من علماء اللغة القدامى في هذا المجال، من خلال نصوص مختارة من مصادرها الأصلية، تبيّن التفاتة هؤلاء الباحثين إلى الخلفيات التي انطلق منها العرب في وضع الأسماء عموما، وأسماء الأعلام على وجه الخصوص.

حظي الاسم في التراث العربي القديم بعناية كثير من العلماء والدارسين، وذلك لما يحمله من دلالات، وما يوحي به من معان وإشارات؛ وكان لأسماء الأعلام والقبائل وقفات مطولة حاول من خلالها العلماء البحث في تلك التسميات التي كانت متداولة قديما.

وتأتي هذه الدراسة ليس للوقوف على جانب من تلك الجهود فحسب، بل لتحاول استكناه أصول تلك الأسماء وتتبع ما تحمله من دلالات وأبعاد لها علاقة بالزمان والمكان.

تعريف الاسم :

في البداية نتوقف عند الدلالة اللغوية للاسم، فهذا الجوهري (ت 393 هـ) يقول في صحاحه "والاسم مشتق من سَمَوْتُ، لأنه تَنْوِيهٌ ورِفْعة"[1]؛ ويؤيده الفيومي (ت 770 هـ) في أن أصل اشتقاقه هو من السمو، فيُفصّل الحديث في ذلك بقوله : " والاسم همزته وَصْلٌ وأصلُه (سِـ مْـ وٌ) مِثلُ حِمْل أو قُفْل، وهو من (السُّمُو) وهو العُلُوّ، والدليل عليه أنه يُرَدّ إلى أصله في التصغير وجمع التكسير فيُقال (سُمَيٌّ) و(أَسْمَاء)..."[2]؛ ثم يذكر رأي بعض الكوفيين الذين يرون أن أصله (وَسْمٌ) وأنه من (الوَسْم) وهو العلامة، فيُبْدي مُعارضته لهذا الرأي بقوله : "... وهذا ضعيف لأنه لو كان كذلك لقيل في التصغير(وُسَيْمٌ) وفي الجمع (أَوْسَامٌ)، ولأنك تقول (أَسْمَيْتُهُ) ولو كان من (السِّمَة) لَقُلْتَ (وَسَمْتُهُ)"[3].

وهو ما ذهب إليه الرازي بقوله : " و(الاسم) مشتق من سَمَوْتُ لأنه تَنْوِيهٌ ورِفعة وتقديرُهُ افْعٌ والذاهب من الواو لأن جمعه (أسماء) وتصغيره (سُمَيٌّ) واختُلِف في تقدير أصله ... ."[4]

وعند تحديد الدلالة الاصطلاحية لهذه الصيغة، نجد بأن (الاسم) هو "ما دل على معنى في نفسه غير مقترن بأحد الأزمنة الثلاثة، وهو ينقسم إلى اسم عين، وهو

الدال على معنى يقوم بذاته، كزيد وعمرو، وإلى اسم معنى، وهو ما لا يقوم بذاته، سواء كان معناه وجوديّا كالعلم، أو عدميا كالجهل."[5]

فالاسم هو اللفظ الذي نستطيع بواسطته تمييز المسمى عن غيره، والتسمية في حقيقتها هي تعريف الشيء المُسمّى، ولهذا جاء تحديد المعجم الوسيط لهذا المعنى كالآتي: "(الاسم) ما يُعرف به الشيء ويُستدل به عليه."[6]

بعد هذه اللمحة الخاطفة إلى المعنى اللغوي والاصطلاحي، نعود إلى اهتمام علمائنا القدامى بأسماء الأعلام والقبائل، ونذكر أمثلة من جهودهم في هذا المجال، حيث بحثوا في أصلها الدلالي، وكشفوا عن خلفيات إطلاق كثير من تلك التسميات.

وفي هذا الصدد يستوقفنا أحد علماء القرن الثالث الهجري، ممن تتبع بالشرح والتفسير ألفاظ القرآن الكريم وغريب الحديث النبوي، وأثْرى المكتبة العربية بمؤلفات عديدة، نذكر منها في هذا السياق كتابه : أدب الكاتب. فقد أفرد أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة (ت 276 هـ) بابا في كتابه هذا بعنوان : (باب أصول أسماء الناس)[7] حاول من خلاله الالتفات إلى هذه الظاهرة، والإشارة إلى الخلفية التي تستحضرها الأسماء عند النطق بها، وما توحي به من دلالات.

وما تجدر الإشارة إليه في هذا المجال أن ابن قتيبة قد تناول في هذا الباب جانبا معينا من ظاهرة التسمية، وكلها لها علاقة مباشرة ببيئة الإنسان العربي، لذلك وردت مباحث هذا الباب كما يلي :

- المُسمّون بأسماء النبات، وشرح ضمن هذا المبحث معاني بعض الأسماء التي لها علاقة بالنبات فقال : "ثُمامة : واحدة الثُّمَام، وهي شجر ضعيف له خُوص أو شبيه بالخوص"[8]، و"... طلحة : واحدة الطّلْح، وهي شَجَرٌ عِظامٌ من العِضَاه ...، عَلْقَمَة : واحدة العَلْقَم، وهو الحنظل."[9] و"... سَلَمَة : واحِدَة السَّلَم، وبها سُمّي الرجل، والسَّلَم من العضاه... ."[10]؛ ثم أورد نماذج من المسمّين بأسماء الطير، فذكر مثلا منها : " هوْذَة : القطَاة، وبها سمي الرجل ...، الهيثم : فَرْخُ العُقاب، عِكْرِمة : الحَمَامة"[11] .

ثم المسمّون بأسماء السباع : "عَنْبَس : الأسد، وهو فَنْعَل من العُبوس وبه سُمّي الرجل، أَوْس : الذئب : وبه سمّي الرجل ...، حَيْدَرَة : الأسد، ومنه قول علي بن أبي طالب رضوان الله عليه : أنا الذي سَمَّتْني أمّي حيْدَرَة، ذؤالة : الذئب وبه سُمّي الرجل. أُسَامة : الأسد، وبه سُمّي الرجل... ."[12]

ودائما وسط هذه البيئة التي يقيم بها العربي، ويحتك بنباتها وحيوانها وجمادها، وينقل منها أسماءها لتسمية بنيه، يذكر ابن قتيبة في المبحث الموالي المسمّين بأسماء الهوام، ومنهم : "... جُندب : الجرادة، وبه سُمّي الرجل . الذَّرّ : جمع ذَرَّة، وهي أصغر النمل، قال الله تعالى : "فمن يعمل مثقال ذَرّة خيرا يره" (الزلزلة : 07)، أي : وزن ذَرّة، وبها سُمّي الرجل ذَرًّا، وكُنّي أبا ذَرّ ، العَلَس : القُرَاد، ومنه سُمّي "المُسيّب بن عَلَس" الشاعر، المازن : بيض النمل، ومنه بنو مازن... ."[13]

ويختم ابن قتيبة هذا الباب بالمسمّين بالصفات وغيرها، ويركز خصوصا على دلالات أسماء المشاهير من الشعراء وألقابهم، ومما أورد منهم : "عَجْرَد : الخفيف السريع، وقيل هو مأخوذ من المُعَجْرِد، وهو العُرْيَان، ومنه حَمّاد عَجْرَد ... زُهَيْر : من "أزهر" مُصَغّر مُرخّم، مثل سُوَيْد من أسود، والأزهر : الأبيض... الفرزدق : قطَعُ العَجين، واحدُها فَرَزْدَقة، وهو لقب له، لأنه كان جَهْمَ الوجه. الجَرير : حبل يكون في عُنُق الدابّة من أَدَم، وبه سُمّي الرجل جريرًا"[14]؛ وعلى هذه الشاكلة يفسر ألقاب طائفة أخرى من الشعراء أمثال : الأخطل، دعبل، ذوالرمة، ابن حلّزة، الطرمّاح، مهلهل، وكلها دلالات مستمدة من بيئة بدوية يتستأنس فيها العربي بكل مظاهر حياته اليومية، فظهرت آثارها مرتسمة في تلك الطائفة من الأسامي التي كانت صورة صادقة لها، وهو ما توحي به في تلك الدلالات التي أشار إليها.

ويعد أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي (ت 321 هـ) من أوائل اللغويين العرب الذين أفردوا لهذا الموضوع عملا معجميا متخصصا شرح فيه أسماء القبائل والعمائر... وساداتها وشعرائها وفرسانها إلخ...، وذلك في كتابه "الاشتقاق"[15]

حيث قال : "وكان الذي حدانا على إنشاء هذا الكتاب، أن قوما مِمّن يَطْعن على اللسان العربي ويَنْسُب أهله إلى التسمية بما لا أصل له في لغتهم، وإلى ادّعاء ما لم يقع عليه اصطلاح من أوّليتهم، وعَدّوا أسماءَ جَهِلُوا اشتقاقها و لم يَنْفُذ علمُهم في الفحص عنها، فعارضوا بالإنكار..."[16]؛ ثم يُعلق على ذلك بأن العرب لم تكن تعرف دلالات الأسماء فحسب، بل كانت تتعمّد إطلاق التسمية لحِكمة تتجلّى في هذه الرواية التي ساقها بقوله : "وأخبرنا أبو حاتم سهل بن محمّد السجستاني، قال : قيل للعُتْبي : ما بال العرب سَمّت أبناءَها بالأسماء المستشنعة، وسمّت عبيدها بالأسماء المستحسنة؟ فقال : لأنّها سَمّت أبناءَها لأعدائها، وسَمّت عبيدها لأنفسها".[17]

وانطلاقا من هذه الرواية، راح ابن دريد يتتبع مذاهب العرب في تسمية أبنائها، "فمنها ما سَمّوه تفاؤلا على أعدائهم نحو غالِب، وغلاّب، وظالم، وعارِم، ومُنازِل... ونحو ذلك. وسَمّوا في مثل هذا الباب : مُسْهِرًا، ومُؤَرِّقًا، ومُصَبِّحًا ومُنَبِّهًا، وطارِقًا. ومنها ما تفاءلوا به للأبناء نحو : نائِل، ووائِل، وناجٍ... وسعد وسعيد... وما أشبه ذلك. ومنها ما سُمّي بالسّباع ترهيبا لأعدائهم نحو : أسد، وليث، وفرّاس، وذئب، وسِيّد، وعَمَلّس، وضرغام، وما أشبه ذلك."[18]

فهذه أسماء تُرِبك الأعداء عند سماعها وتُشعِرهم في الغالب بانطباق الاسم على المسمّى، لذلك سار العرب على هذا النهج في التسمية، و لم يخرجوا من دائرة بيئتهم، فمنها أخذوا ما احتاجوا إليه من ألفاظ ليتميز بها أبناؤهم؛ يقول ابن دريد : "ومنها ما سُمّي بما غَلُظَ من الأرض وخَشُنَ لَمْسُه ومَوْطِئُه مثل : حَجَر، وحُجَيْر، وصَخْر، وفِهْر، وجَنْدَل وجَرْوَل، وحَزْن وحَزْم."[19]

ويمتد تأثير محيط الطبيعة القاسي إلى خضوع العرب في التسمية كذلك إلى العادات والتقاليد السائدة، فيظهر إيمانهم مثلا بالفأل والطيرة بلجوئهم إلى الفضاء المفتوح أمامهم لأخذ أسماء مواليدهم، يقول ابن دريد في هذا المجال : "ومنها أن الرجل كان يخرج من منـــزله وامرأته تمخض (أي تتمخّض)* فيُسَمّي ابنه بأوّل ما يلقاه من

ذلك نحو : ثعلب وثعلبة وضب وضبة، وخُزَر وضُبَيْعَة، وكلب وكُليب، وحمار وقرد وخنـــزير، وجحش، وكذلك أيضا سمّى بأوّل ما يسنح أو يبرح لها من الطير نحو : غراب وصُرَد، وما أشبه ذلك."[20] فاختيار اسم المولود هنا كان بأول شيء وقعت عليه عينا المُسَمّي ـ مراعاة للعرف السائد آنذاك في مثل هذه المواقف ـ لذلك حفلت قائمة الأسماء المذكورة ـ وهي عيّنة ـ بأسماء كثير من حيوانات العصر الجاهلي.

ويشير ابن دريد بعد ذلك إلى عدم خروج العرب ـ في التسمية ـ من بيئتهم، موردا أمثلة لا تخرج عن هذا السياق بقوله : "ومما اشتق من أسماء الشجر : مَظّة، والمظُّ: رُمّان البَرّ، وعِضاه، وهي شجرة لها شَوْك، وكذلك طَلْحَة، وسَمُرَة. وما أشبه ذلك، وسَلَمَة، وغافة وقَرَظَة، كل هذا شَجَر له شَوْك... وطَرَفَة : واحدة الطَّرْفاء... وعَرَادَة : اسمٌ، وهو ضَرْبٌ من الشجر... وحَرْمَلَة : نبت معروف، وحنظلة معروف، وعِشْرِقَة : شجر معروف، وهو اسم من أسماء النساء، وغَيْطَلَة : اسم امرأة، وهو الشجر الملتف ... وثُمَامَة : ضرب من النبت، وعُرْوَة : الشجر الذي يبقى في الجـــدب".[21]

ويختم ابن دريد مذاهب العرب في تسمية أبنائها بالنص على اشتقاقهم كذلك من أسماء اليابسة بقوله : "ما يُسمّى وهو مُشتق من أسماء الأرضين : بنو سَلِمَة: بَطْنٌ من الأنصار، والسَّلِمَة : الحَجَر، والجمع سِلاَم. وبنو جَرْوَل، وبنو صَخْر، وبنو حَزْن : بُطونٌ من بني نهشل، يُسَمَّوْن الأحجار. وبنو حَزْن، وبنو حَزْم، وبنو جَنْدَل : بُطُونٌ أيضا. والحَزْن والحَزْم : الغِلَظ من الأرض. فِهْر : حَجَرٌ يَمْلأُ الكفّ، وهو مؤنث، يُصَغّر فُهَيْرَة. فِنْد : وهي القِطعة العظيمة من الأرض. جُرَيْج، وهو تصغير جَرْج، وهي الأرض التي تركبها حجارة. جُنَيْد : تصغير جَنَد، وهي الأرض الغليظـــة."[22]

وبهذا العمل، يكون ابن دريد قد ردّ على الطاعنين على العرب، جهلا أو تجاهلا، تسميتَهم كلْبًا وكُلَيْبًا وأَكْلُب، حيث ارتأى أن يبين لهؤلاء القوم مذاهب

العرب في تسمياها، مبيّنا أسباها وعلاقها، معرجا على الاشتقاق، وذاكر في ذلك جواب العُتبي حين سُئِل : ما بال العرب سمّت أبناءَها بالأسماء المستشنعة وسمّت عبيدَها بالأسماء المستحسنة؟ فقال : لأها سمّت أبناءها لأعدائها وسمّت عبيدَها لأنفسها. ووجد ابن دريد أن جواب العُتبي فيه إيجاز محتاج إلى شرح يوضّحه الاشتقاق.

وبذلك حفل هذا الكتاب بذخيرة لفظية واسعة، تضمّنت الاشتقاق اللغوي لأسماء القبائل والرجال، وشرح للمادة اللغوية التي اشتقت منها هذه الأسماء، وبيان أنساب قبائل العرب، كما زوّدت الباحث بكمّ من المعلومات المتعلقة بالجوانب الدينية والأدبية، والتي لها علاقة بمواد الكتاب.

ولا يسعنا في هذا السياق إلا أن نورد إشارة أخيرة لها علاقة مباشرة بما أومأنا إليه، وهي عبارة عن فصل ساقه أبو منصور الثعالبي (ت 429 هـ) بعنوان "في تسمية العرب أبناءها بالشنيع من الأسماء"، حيث قال في هذا الصدد : "هي من سنن العرب، إذ تُسَمّي بحَجَر، وكَلْب، ونَمِر وذِئْب، وأَسَد وما أشبهها. وكان بعضهم إذا وُلِد لأحَدِهم وَلَدٌ، سمّاه بما يَرَاه ويَسْمَعه، مما يُتَفَاءَل به . فإذا رأى حَجَرًا أو سَمِعَه، تَأَوّل فيه الشدة، والصّلابة، والصبر، والبقاء. وإن رأى كَلْبًا تأوّلَ فيه الحِراسة، والأُلفة، وبُعْدَ الصوت. وإن رأى نَمِرًا، تأوّل فيه المَنْعة والتيه والشكاسة... وقال بعض الشعوبية لابن الكلبي : "لم سمّت العرب أبناءها بكَلْب، وأوس، وأسد، وما شاكلها، وسَمّت عبيدها بيُسْر، وسَعْد، ويُمْن ؟ فقال وأحسن : لأها سمّت أبناءها لأعدائها، وسمّت عبيدها لأنفسها".[23]

والثعالبي هذا الفصل يلخص جانبا مهما من الخلفيات التي انطلق منها العرب في وضع أسماء الأعلام على وجه الخصوص، وتبقى عوامل أخرى عديدة في حاجة إلى حصر ومزيد من التحليل قد يكون مجالها عرض لاحق بحول الله.

الهوامش :

(1) الصحاح للجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1404 هـ– 1984 م، (مادة سما) : 2383/06.

(2) المصباح المنير للفيومي، تحقيق عبد العظيم الشناوي، دار المعارف بمصر، 1977 : 1/ 290 .

(3) المرجع نفسه : 1/ 290 .

(4) مختار الصحاح، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مكتبة لبنان، بيروت، 1986 (سما) : ص 133.

(5) كتاب التعريفات للجرجاني، حققه وقدم له ووضع فهارسه إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، (د. ت) : ص 40 .

(6) المعجم الوسيط، دار الفكر، (د. ت) : 2 / 833 .

(7) أدب الكاتب لابن قتيبة، تحقيق محمد الدالي، ط 2، 1405 هـ – 1985 م، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت : ص 67 .

(8) المرجع نفسه : الصفحة نفسها.

(9) م ن : ص 68.

(10) م ن : ص 69.

(11) م ن : ص 70.

(12) م ن : ص 70، 71.

(13) م ن : ص 72.

(14) م ن : ص 75 – 78.

(15) الاشتقاق، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق، دار المسيرة، بيروت، ط 2، 1399 هـ – 1979 م.

(16) المرجع نفسه : ص 04.

(17) م ن : ص ن.

(18) م ن : ص 05.

(19) م ن : ص ن.

(*) أي جاءها المخاض.

(20) م ن : ص 06 .

(21) م ن : ص 563 – 565.

(22) م ن : ص 566.

(23) فقه اللغة وأسرار العربية، ضبط وتقديم ووضع الفهارس : ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1422 هـ – 2002 م : ص 408.

المصادر والمراجع :

(1) أدب الكاتب لابن قتيبة، تحقيق محمد الدالي، ط 2، 1405 هـ – 1985 م، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.
(2) الاشتقاق لابن دريد، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون، منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق، دار المسيرة، بيروت، ط 2، 1399 هـ – 1979 م.
(3) التعريفات للجرجاني، حققه وقدم له ووضع فهارسه إبراهيم الأبياري، دار الريان للتراث، (د. ت).
(4) الصحاح لإسماعيل بن حماد الجوهري، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 3، 1404 هـ – 1984 م.
(5) فقه اللغة وأسرار العربية، لأبي منصور الثعالبي، ضبط وتقديم ووضع الفهارس : ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، 1422 هـ – 2002 م.
(6) مختار الصحاح، لمحمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مكتبة لبنان، بيروت، 1986.
(7) المصباح المنير للفيومي، تحقيق عبد العظيم الشناوي، دار المعارف بمصر، 1977.
(8) المعجم الوسيط، دار الفكر، (د. ت).

الصحراء لدى الكتاب الفرنسيين في القرن التاسع عشر

أ/ رشيد رايس

أستاذ بقسم اللغة العربية وآدابها

جامعة تبسة _ الجزائر

تعتبر الصحراء من أكثر المناطق الجزائرية التي استولت على اهتمامات الكتابات الفرنسية على الجزائر خلال القرن 19، ابتداء من ـ الدليل ـ Le guide[1] الذي أولى اهتماما كبيرا بالصحراء، إلى مختلف الكتاب الذين سمحت لهم الظروف آنذاك بزيارة الصحراء والبقاء فيها لفترة.

وتميز تصوير الكتاب للصحراء على أنها ليست ظاهرة طبيعية كغيرها من الظواهر الطبيعية الأخرى، بل كانت تحمل دلالات دينية لما يمثله فضاؤها الشاسع الذي يستحوذ على خيالات وعقول المبدعين، واعتبارها عالما مفتوحا لا تحده حدود، مما يجعل الإنسان فيه يشعر بالريبة والوحدة ومن ثم الشعور بالتعب أمام عالم عظيم يصعب على المرء التحكم فيه.

ومن جهة أخرى نجد مصطلح ـ Le Désert عند الغربيين محملا بما جاء في الإنجيل وهو ما تذهب إليه (M-SALINAS) بقولها عن الغربيين وهم يصلون الصحراء الجزائرية:

« بالالتقاء بسكان الجنوب يطور المسافر صورتية إنجيلية حيث تتكئ البنية العامة على وجود حياة الرحل و البدو.

يعتبر الإنجيل بالنسبة لكل الجيل الرومانسي مفجر طاقات شعرية، تكشفه طريقة للحياة وللتفكير أصيلة.

المعرفة النصية خاصة بإمكانها أن تكتسب بعدا واقعيا في الجزائر.

البلاد والإنسان ينسجمان ويتأقلمان بسهولة مع هذا التأويل التاريخي الأكثر منه ديني».[2]

(Y. LACOSTE – لاكوست) يقول:

« الصحراء مثل البحر، هي أحد المجموعات الطبيعية الكبرى المتميزة منذ آلاف السنين في معظم التمثيلات في العالم /.../ ولكن الصحراء، هي كذلك مثل البحر، كلمة، فكرة تحمل معنى كبيرا».[3]

وهو كلام يوضح كيف تشكلت الغيرية الجغرافية في القرن التاسع عشر عند الكتاب الغربيين وخاصة الفرنسيين الذين وصلوا إلى الصحراء الجزائرية وهو ما يهمنا في البحث.

ولعل أول ما يشد الانتباه عند هؤلاء الكتاب هو المفارقة بين الحضارة والأرض الخالية من كل حياة تقريبا. فالذي جاء يحمل رسالة حضارية ـ كما كانوا يدعون ـ لا تستوقفهم العلامات الحضارية في الشمال بقدر ما تدهشهم وتشد انتباههم الحياة الباهتة في الصحراء.

بالإضافة إلى ذلك أن إعادة الاعتبار للصحراء لم تحدث إلا مع القرن التاسع عشر. حيث في هذه الفترة بدأ يتعدد البعد الجغرافي والمناخي للموضوع كما بدأ يحدث تغير على مفهوم كلمة Désert. الذي كان يشير إلى مكان «**منعزل، فضاء شاسع، نادر السكان أو خال منهم لا يحمل علامات الثقافة، وتطبعه سمات الوحشية والخراب**».[4]

مع القرن التاسع عشر، أصبح لكلمة Désert مفهوم مغاير تماما، حيث أصبحت الكلمة تحمل معنى روحيا أكثر منه ماديا، ويرجع ذلك لكون كلمة: Désert تحمل دلالات دينية مصدرها الإنجيل.

حيث يؤكد الكثير من متتبعي دياكرونية مصطلح Le Désert بأن هذا الأخير كان المقابل الوحيد لعدة كلمات عبرية.

أولهـــا " TOHU " وجـــاءت هـــذه الكلمـــة فـــي الآية الثانية في La genèse /**بدء التكوين** وتعني الدمار الشامل.

ثانيـــا في "Le DETERONOME" أصبحت كلمة Désert تعني المفهوم المعروف اليوم وخاصة في القرن 19؛ مكان شاسع، مأساته افتقاده للمياه لدرجة يمكن للإنسان أن يموت فيه بسهولة.

ثالثا، كما استعمل مصطلح Désert لترجمة كلمة "HORBHAH" والتي تعني مكانا كان في القديم مأهولا؟ ثم أصبح خاليا بعد هجرته.

رابعا، كما استعمل نفس المصطلح لترجمة كلمة "ARBHAH" التي منها جاءت كلمة عربي، وتعني مكانا عقيما من دون ثقافة.[5]

ومن ثم فإن المرجعية الدينية لكلمة Désert كان لـــها تأثيـــر كبير في توجيـــه إبداعات الكتاب والشعـــراء؛ لكن ذلك كان ظاهرة خاصـــة لمن كتبوا وهـــم يـــزورون فلسطين خاصـــة ونذكر منهـــم على الخصـــوص CHATEAUBRIAND وLAMARTINE، اللذان ذهبا للشرق للبحث عن تابوت المسيح الذي ادعى (هيجل) أنه لم يعد هناك، في الشرق[6].

«يكفي ملاحظة هوس حلقة الصلب عند (ـ شاتو بريان ـ)، ـ رينان ـ أو ـ لامارتين ـ). حيث يذهب الطابع الدرامي للنص الإنجيلي، و الطابع العدواني للقحط الشرق المتوسطي، بسهولة لصناعة وإنتاج ـ سلسلة من المفاهيم ـ التي تربط الصحراء بالدمار والجدب والخراب، إلى الشعور بالخيبة والنكبة، الرحم المناسب لتنامي السوداوية الكئيبة، لنقل المرضانية الشرقية».[7]

(فرومونتان FROMENTIN) ، يتكلم عن الصحراء الجزائرية كمرجعية دينية و لكن بعيدا عن هذه السوداوية وهذه الكآبة، حيث يتكلم عنها و كأنه يتكلم عن أصول يحن لها، وهذه الأصول تتمثل في العالم الصافي، الخالص، العالم الروحي، ومن المشاهد التي يصورها (فرومونتان FROMENTIN) مشهد راع يحرس قطيعه فيقول:

« منتصبا على شقة جدار منهار، بقية، لست أدري لأي أثر، ربما روماني، ربما وندالي، ربما بيزنطي، ربما تركي، ربما عربي. الإبن الأكبر، شاب يبلغ العشرين، يحرس قطيعا من الغنم والماعز الأسود. كان يتنفس في حلاج بدائي، ويسحب، ليس بالضبط موسيقى، ولكن أصواتا بدون وزن ولا ريتم، وكان الريح يمددها

بشيء من السوداوية على البراح، أين كان الكلب الحارس ذا الأذنين الطويلتين يبدو متأثرا كونه كان يعوي.
على الجانب هناك، كان العجوز هناك، يمشي متكئا بذراعه على طفل كبير، يبدو أنه يبلغ السادسة عشر. كلاهما كان يلبس بدلة الرعاة، الضيقة والقصيرة: سترة ملتصقة بالقامة، وقنلسوة من اللبد المضفور، الخف ذو الأحزمة في جلد خروف.»[8]

وإذا كانت الناقدة الفرنسية(M. SALINAS)، تفسر هذه اللوحة لـــ(يفرومونتان) على أنها تحمل مرجعية دينية حيث ترى فيها أنها تمثل نظرة إلى إسحاق وابنه يعقوب وهما يعيشان الحياة الرعوية، الصحراوية[9]. فإن (فرومنتان) يؤكد ذلك، برصده لمشهد تحرك القبيلة وسط الفضاء الصحراوين وتشبيه ذلك بهجرة إسرائيل، واعتبار تحرك القبيلة هذا وتنقلها:

« يجدد، هنا، أمام أعيننا، في عمق العصر الحديث، على بعد خطوتين عن أوربا، هجرات إسرائيل».[10]

الصحراء هي إذن هذا التناثر المعبر أو المرعب بين الاقتراحات. المشاهد الطبيعية ومضمون بعض الفترات ذات الأهمية لدى الضمير الديني.
وإذا كان (Lacoste) يقول عن Le Désert:

« فكره الصحراء Le Désert تعني كذلك مساحة شاسعة لا يمكن التحكم فيها بواسطة النظر، حتى وإن وجدنا فوق جبل عال».[11]

فإن هذا تعريف لا يخلو من التأويل الديني الذي يحمله مفهوم Désert. إلا أن هذا المفهوم أصبح يحمل بالإضافة إلى المفهوم الديني مفهوم الغيرية الجغرافية كونه يمثل فضاء لم يكن الإنسان الغربي قد تعود عليه، غير أن الوقوف أمام أو وسط هذا الفضاء سمح لشاعر مثل (Auguste COLIN) أن يعبر عن غيرية دينية وذلك في أنشودته "أغنية الصحراء، تمجيد لله ". حيث يقول على لسان الصحراء :

« الله، الله ! إليك أسبح!
الله، الله ! أسبح لعظمتك،
لأبديتك،
إني الصورة الحية. الله
أنت فقط المجيد الرحيم،
أنت فقط الانسجام،
أنت فقط التنافر،
أنت فقط، المجيد الرحيم،
أنت فقط تعطي الحياة
أنت فقط تعطي الموت،
الله، الله
الثناء عليك، أنت ملك العوالم.
الثناء في العظمة
لأن وحدتي العميقة
تملأها جلالتك.»(12)

نلاحظ هنا النظرة الإيجابية للآخر، و تقبله باختلافه. و ما كلمة "الله" في هذه الأنشودة إلا دليلا واضحا على الاعتراف بالغيرية الدينية لدرجة الانخراط فيها، والإيمان بها.

لم يغير القرن التاسع عشر النظرة إلى Le Désert ، من عالم خراب، إلى عالم له إيحاءاته الدينية، إلى الاعتراف بعالم يحمل غيرية جغرافية ثم غيرية دينية على نحو ما رأينا فحسب، بل استمر هذا التغير ليصل اللغة ذاتها. هذه الأخيرة التي أصبحت تعترف بالتسميات الواردة من الآخر، انطلاقا من تسمية (الصحراء) التي عوضت شيئا فشيئا كلمة Le Désert .

كلمة الصحراء/ LE SAHARA، التي أدخلها (FROMENTIN) بقوة إلى اللغة الفرنسية بعد أن كانت تكاد تكون مجهولة لعدم تناولها من طرف المجتمع الفرنسي وذلك بكتابه Un Eté dans le SAHARA ، وأخذ تسمية الصحراء من الصحراء ذاتها يعد تطورا في الموقف الغربي تجاه هذا العالم الجديد، واعترافا بهذه الغيرية.

وبعد دخول مصطلح الصحراء الحضارة الأخرى، فتح المجال لمصطلحات أخرى لها علاقة بكلمة الصحراء، مثل: ERG، التي استعملها (FROMENTIN) في الكتاب المذكور وكذلك كلمة HAMMADA التي هي الكلمة العربيــة "الحمادة".

ولعل دخول تسمية الصحراء الاستعمالات الغربية هو الذي سمح بدخول تسمية "الساحل" هذه الاستعمالات، كما جاء عند (FROMENTIN) في عنوان كتابه Une Année dans le Sahel.

وفي استعمال التسميات الأصلية لهذه المناطق التي تمثل العالم الآخر بالنسبة للإنسان الغربي:

« يجتمع تضاد شيئين: الحلم "بالمشهد الطبيعي" الذي تزيد فيه، مجازيا، الغرابة المقترحة للدال " كلمة أخرى لواقع، راديكاليا آخر" و بداية "علاقة تحكم وسيطرة" تجاه الفضاء الذي يتطلب القدرة على تسميته، لتحديد معالمه /.../ لتشكيل جغرافية خيالية للصحراء و إنجاز مؤسسة الخرائط الكولونيالية لهذه الصحراء وكذلك البحث عن كيفية التحكم في الفضاء الصحراوي. كلها أمور قد تعايشت في القرن التاسع عشر».[13]

إلا أنه وبالرغم من هذه الاستعارات، فإن قراءة الإنسان الغربي للفضاء الصحراوي بقيت محدودة. كون هذا الفضاء لا يخضع لقواعد وخطوط وأشكال وألوان وحركات وأحكام ومواد وسلالم يتعامل بها الغرب مع عوالم كان يتعامل معها.

ولعل هذا ما جعل وصف الصحراء يشكل مشكلا للكتاب الفرنسيين و على رأسهم (FROMENTIN)، الذي يسمي هذه الصحراء بالعالم الخارق، ويعترف بصعوبة تجسيد هذا العالم، سواء،أكان ذلك بريشة الرسام أو بقلم المبدع، كون هذا الأخير لا يمتلك مرجعيات خاصة بهذا العالم و إنما يجد نفسه أمام فضائل لا يخضع لذات المقاييس الغربية، سواء، كان ذلك يتعلق باللون، أو الصوت، أو الحركة أو يتعلق الأمر بالشعور تجاه هذا الفضاء، كون قساوته تظهر في كل الأعمال الأدبية مثلما تظهر في عظمته.

ومن ثم جاءت الاختلافات في القراءات، ابتداء من الألوان، فنجد الصحراء أحيانا "صفراء " وهو لون الفراغ واللاشيء، وأحيانا نجدها "زرقاء" وهو لون سماوي، وأحيانا تتعدد ألوانها.

بالإضافة إلى التركيز على الألوان والاختلاف حول تحديدها، تركز جل الأوصاف على ضوء الصحراء وشساعتها.

ولعل هذا ما جعل وصف الصحراء يشكل مشكلا للكتاب الفرنسيين و على رأسهم (FROMENTIN) الذي يسمي هذه الصحراء بـ"العالم الخارق"[14] ويعترف بصعوبة تجسيد هذا العالم سواء، أكان ذلك بريشة الرسام أو بقلم الروائي، كون هذا الأخير لا يمتلك مرجعيات خاصة بهذا العالم، و إنما يجد نفسه أمام فضاء لا يخضع إلى ذات المقاييس الغربية، سواء كان ذلك يتعلق باللون، أو الصوت، أو الحركة، أو تعلق الأمر بالشعور اتجاه هذا الفضاء، كون قساوته تظهر في كل الأعمال الأدبية مثلما تظهر عظمته، ومن ثم عدم خضوعه لحدود تسم للكاتب بالتحكم فيه، أو على الأقل وضعه في إطار محدد. وتبقى الصحراء عالم غير قابل للترجمة مثلما بقي غير قابل للتحكم السياسي.[15] ويمكن ملاحظة انتقال اهتمام الكاتب من وصف الفضاء الخارجي أي الصحراء إلى وصف الشخوص، حيث تصبح تعاوضية هذه الأوصاف

بالإضافة إلى أن قوة الضوء هذه هي التي شكلت سلوك ضيوف سي الجيلالي، فلم تستطع أعينهم أن تبقى مفتوحة، صامدة، بل جاءت رامشة أمام قوة الضوء الخارجي.

ويواصل (FROMENTIN) وصفه ضيوف سي الجيلالي حيث يقول:

« أوجه كبيرة ذات بياض وسخ لا تجاعيد في ووجوههم من دون صوت، ومن دون حركة».[17]

ويمكن ملاحظة التقارب الكبير والانسجام الكلي تقريبا بين الفضاء الخارجي والأوصاف التي يصف بها (FROMENTIN) هؤلاء الذي يوجدون داخل هذا الفضاء.

كما يجب الإشارة هنا، إلى دخول عنصر جديد في عملية الوصف، وهو عنصر سمعي يتمثل في صمت الضيوف وعدم قيامهم بأي حركة، من شأنها أن تحدث أي صوت.

ويواصل (FROMENTIN) واصفا خدم هؤلاء الضيوف يقول:

«الرجال الذين يخدمونهم، كانوا يلبسون الأبيض مثلهم، و مثلهم صامتون، يمشون من الخيمة إلى المطبخ من دون صوت».[18]

لو تمعنا الآن فيما جاء في وصف (FROMENTIN) في هذه الفقرات مجتمعة فإنه يمكن استنتاج ما يلي:

1 ـ عناصر وصف بصرية.

أ ـ أن الضوء في الصحراء هو الذي يحدد الألوان.

ب ـ الألوان تتميز كونها ألوانا باهتة ـ لون الظل، اللون الأبيض ـ ولعل هذا يعود لقوة ضوء الشمس في الصحراء الذي يبقى النور واللون الأساسي والطاغي على باقي الألوان.

2 ـ عناصر وصف سمعية:

أ ـ عدم الحركة.

ب ـ الصمت.

جـ ـ السكون الذي يسيطر على الفضاء.

وعندما تجتمع هذه العناصر السمعية البصرية تعطينا منظرا أقل ما يقال عنه أنه منسجم؛ كل شيء باهت، ساكن، تحت رحمة ضوء الصحراء، الطاغي على كل شيء. لا حركة، لا لون، لا صوت، أما الزمن فقد توقف أمام حدود لا ترى، وهو الزمن الصحراوي الذي أدخل (FROMENTIN) أبعادا لم يكن متعودا عليها.

الهوامش

(1) نقصد هنا بالدليل أو ما يسمى كدلك بالمرشد ما كان يقدم للسواح وللذين يريدون السفر إلى الجزائر ومن أشهر المؤلفات التي لاقت شهرة كبيرة آنداك:

Le Guide Bleu, Le Guide de Joanne

(2) Michèle SALINAS : Voyages et Voyageurs en Algérie, 1830-1930 . Au sources d'un imaginaire collectif français. Privat, Toulouse, France, 1989, p .322.

(3) Y. LACOSTE : « Unité et Diversité des Déserts », in Paysages politiques, Biblio-Essais, Paris, 1990, p.243.

(4) أنظر حول هذا الموضوع :

Guy BARTHELEMY : FROMENTIN et l'Ecriture du Désert, L'Harmattan, Paris, 1997, p p.13.18.

(5) Ibid. p.19.

(6) أنظر :

J.P.CHARNAY: Les Contre Orients, Sindbad, Paris,1980 pp. 115,120.

(7) G. BARTHELEMY : op. cit. pp.40,41.

(8) E. FROMENTIN : Un Eté dans Le Sahara, p.57.

(9) M. SALINAS : Voyages et Voyageurs en Algérie, op. cit. p.327.

(10) E. FROMENTIN:Un Eté dans le Sahara, op.cit. pp.26, 27.

(11) Yves LACOSTE : op. cit. p.246.

(12) David COLIN :Cité par G. BARTHELEMY, op. cit. p.36.

(13) G. BARTHELEMY : op. cit. p. 41.

(14) انظر ما جاء حول هذا الموضوع خاصة في كتاب :

Christiane ACHOUR : Les Discours Etrangers, Production et Réception, OPU, Alger, 1986, pp. 251, 256

(15) Loc. cit.

(16) E. FROMENTIN : Un Eté Dans le Sahara, op. cit. pp.27

(17) Ibid : pp.27,28

(18) Loc. Cit.

الفهرس

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

الآداب

مجلية علمية متخصصة تصدر عن قسم اللغة العربية وآدابها
بكلية الآداب واللغات جامعة منتوري قسنطينة
العدد 07 السنة 1425 هـ ـ 2004 م

تم الطبع بمطبعة جامعة منتوري
قسنطينة/ الجزائر

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الأداب و اللغات
قسم اللغة العربية و أدابها



مجلة علمية متخصصة و محكمة تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
بكلية الآداب و اللغات جامعة منتوري قسنطينة

العدد 07 السنة 1424 هـ -2004 م